FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 10 | Nº 28 | ISSN 2789-004X | mayo-agosto 2022 | Bs. 20

Revista cultural

PIEDRA de agua

YAKU RUMI / UMA QALA / ITA-I

Nº 28

Mujeres y artes



Mujeres, género, historia y archivos

Los pájaros se detienen a escuchar: encomio de cantantes femeninas extraordinarias

Gloria Serrano, del silencio a la enunciación de su pensamiento revolucionario

Ser marrón en un país racializado: feminismos, política y decolonialidad



Marina Núñez del Prado, “Montaña y luna”

Revista cultural

PIEDRA de agua

JAWIR QALA / RUMI WAKU / ITA-I

Año 10 | número 28 | mayo-agosto 2022







Fundación Cultural BCB
fundacióncultural.bcb
@CulturaFCBCB
Fundación Cultural BCB
@fundacion_cultural_bcb



















Piedra de agua

Luis Oporto Ordóñez
Director

David Aruquipa Pérez
Editor

Susana Bejarano Auad / José Antonio Rocha Torrico
Comité editorial

Angela M. Aduviri Arroyo
Responsable de Comunicación

Gabriel Sánchez Castro
Diseño Gráfico

Marcelo A. Maldonado
Coordinador académico

Claudia Dorado Sánchez
Corrección de estilo

Andrea Barrero
Traducción de textos al inglés

Calle Fernando Guachalla Nº 476
Zona Sopocachi, La Paz, Bolivia
Teléfono: 2424148
www.fundaciónculturalbcb.gob.bo
fundacion@fundacionculturalbcb.gob.bo
revistapiedradeagua@fundacionculturalbcb.gob.bo

Editorial del Estado Plurinacional de Bolivia
Impresión

portada
David Crespo Gastelú. 1934
Archivo del Museo Nacional de Arte
contra portada
Nuestra tierra
Inés Córdova 1992
Collage de tela

Depósito Legal: 4-3-41-13 P.O.
ISSN: 2789-004X



Entidad cultural del Estado Plurinacional que tiene por misión recuperar, fortalecer, proteger, custodiar, conservar, registrar, restaurar, promover y poner en valor el patrimonio cultural tangible e intangible bajo responsabilidad de sus repositorios. Gravitar en la dinámica presente de las culturas, desde el patrimonio de los pueblos conservado en los centros. Abrir espacios de intercambio igualitario entre las culturas que conforman la plurinacionalidad/diversidad. Estimular la producción cultural contemporánea como consecuencia de continuidades históricas. Fortalecer la investigación como detonante de las tres misiones precedentes. Generar diálogos de saberes y conocimientos entre los actores sociales y la FC-BCB con el objetivo de precautelar la memoria en el proceso social.



Revista Cultural Académica de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), cuyo propósito es incentivar la investigación y promover la reflexión académica sobre el patrimonio cultural, documental e histórico por medio de estudios inéditos especializados que desarrollan temáticas referidas al arte, la historia, la literatura, los museos y la cultura, impulsando el desarrollo científico cultural en Bolivia y Latinoamérica.

Índice

PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | Nº 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 4-5 | 2022 | ISSN 2789-004X

Editorial
El rol de las mujeres: un pendiente en la historia

Susana Bejarano Auad*

Esta edición de la revista *Piedra de agua* está dedicada a reflexionar sobre las mujeres y las artes. A lo largo de la historia, y también en las artes, el rol de las mujeres ha sido invisibilizado, no importando con cuánto esfuerzo se formaban o el talento que tenían. El mundo coetáneo o concreto, así como el mundo de las artes, fueron diseñados por hombres y para hombres. Pero las cosas han cambiado o van cambiando. Y parte de ese cambio está en el decidido esfuerzo de instituciones como la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB) en destacar el rol de las mujeres a lo largo de la historia y de las artes.

Prueba de ello es este número, y no solo porque nos encontramos en el "Año de la Revolución Cultural para la Despatriarcalización por una vida libre de violencia contra las mujeres", que ha supuesto enormes esfuerzos de gestión para ser coherentes con el tema, sino porque tenemos un mandato ético que nos obliga a subsanar la terrible historia de invisibilización de las mujeres. A partir de una convocatoria pública, la FC-BCB ha reunido un conglomerado de artículos, ensayos y notas que harán frente a dicho olvido como parte de un compromiso que igualmente es una propuesta ética, estética y política.

Las lectoras y los lectores se encontrarán en estas páginas con cantos e interpretaciones femeninas de mujeres empoderadas, independientes y autosuficientes, que desplegaron formas de cuidado en contextos violentos, misóginos y autoritarios. A su vez, desde un bello ensayo, se acercarán a las identidades por las que tuvieron que transitar las mujeres indígenas como forma de resistencia. Esa reconstrucción es realizada recurriendo a los aportes teóricos de una de las mujeres más importantes de las ciencias sociales en Bolivia.

¿Y qué pasa con las mujeres que fueron excluidas de las artes y de la cultura por la historia oficial, mujeres que quedaron en el olvido? Solapar el trabajo de esas mujeres que han dedicado su inquietud y su energía a la investigación aún persiste en nuestro país. Sin embargo, aquí se desmonta ese olvido, publicando semblanzas de mujeres que permanecieron anónimas y ocultas porque una historia que celebra solamente a sus varones, por dar sus primeros pasos, e invisibiliza a las mujeres es una versión inocua e incompleta del relato colectivo. En especial porque esconde con saña a aquellas mujeres que ponen su mirada y su intuición en el mundo indígena y popular.

* Consejera de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. susanabejaranoa@gmail.com

El reclamo de escarbar y de juntar archivos de y sobre mujeres, que nos obligue a dialogar con esas historias femeninas, tiene diversas entradas en la revista. Un provocador texto sobre el racismo estructural en nuestra sociedad, que siempre va de la mano de la dureza del machismo, es presentado por su autora a modo de testimonio y de reflexión, obligándonos a pensar en la imposibilidad de la descolonización sin la despatriarcalización.

Otra entrada es la reconstrucción del movimiento femenino de principios del siglo XX, en la cual se presentan las disputas de mujeres de agrupaciones femeninas venidas de los anarquismos y de mujeres de clases altas, que promulgaban los idearios del feminismo de la época.

De las manos de una de las mujeres más importantes de Bolivia, productora de estéticas por medio de letras en verso y en prosa, nos introducimos por un viaje hacia las sensibilidades múltiples. A modo de acompañamiento, otro artículo se enfoca en la interpretación y a desentrañar el concepto de regreso, embarcándose en la poesía de una artista muy destacada en la historia de nuestro país.

La revista también apunta a la recuperación histórica de la danza y del teatro, es decir, nos ofrece una mirada de las artes escénicas bolivianas. Acerca de la danza, se cuenta de qué manera el repertorio de la música tradicional boliviana, en conjunción con una propuesta coreográfica, fue transformando la presencia escénica de las danzas folclóricas. En cuanto a la dramaturgia, se analiza el modo en el que las mujeres son encasilladas en símbolos de sumisión, otorgándoseles funciones de bailarinas, actrices o musas. El artículo denuncia, además, los límites de la violencia machista en los mundos del arte.

Esta *Piedra de agua* es un pequeño esfuerzo de los muchos que se necesitan para lograr una gran cosa: devolver a las mujeres su lugar en la construcción de la historia hasta nuestros días.

Presentación

David Aruquipa Pérez* Marcelo A. Maldonado Rocha**

Piedra de agua / Yaku Rumi / Uma Qala / Ita-i es un aporte a la difusión del arte y de la cultura popular de Bolivia. Impulsa la creación de espacios de reflexión, el análisis crítico e investigativo enfocado en el resguardo del patrimonio cultural material e inmaterial, y las expresiones artísticas y culturales del Estado Plurinacional de Bolivia, además de socializar la producción académica realizada por los centros culturales y los repositorios nacionales bajo la tuición de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), y por investigadores nacionales e internacionales.

La publicación abre espacios para la difusión de investigaciones en tres detonantes de importancia: i) la dinámica actual de las culturas desde sus contenidos patrimoniales, ii) los espacios de intercambio igualitario para construir pluralidad y diversidad, y iii) la producción cultural desde la memoria, el pensamiento crítico y las nuevas tendencias epistemológicas y teóricas.

El presente año fue declarado como "Año de la Revolución Cultural para la Despatriarcalización por una vida libre de violencia contra las mujeres", medida con la que se busca fortalecer un horizonte plurinacional que garantice, proteja y precautele el ejercicio efectivo de los derechos de las mujeres. Esto debido a que el patriarcado funciona como sostén del poder en sus diversas escalas, a la vez que ha cimentado un proyecto histórico de masculinidad en varias oleadas que refuerzan una moral conservadora y de género, la cual arranca de las escuelas, de la educación y del currículo, y de la interpretación masculina de las discusiones en toda su amplitud.

Por esas razones, la FC-BCB recurre al arte, a la cultura y a la investigación para visibilizar las luchas y las formas de resistencia de las mujeres mineras, amas de casa, floristas, vendedoras, agricultoras, cocaleras, de agrupaciones feministas…; de las mujeres intelectuales, artistas, gestoras culturales e investigadoras, que permiten generar propuestas desde las artes y la cultura para el cuestionamiento de los roles de género, que refuerzan relaciones desiguales de poder en contra de las mujeres en los círculos académicos, culturales, de investigación y artísticos, como también en la vida cotidiana.

La revista otorga insumos para que la sociedad ponga en debate cuáles son las razones y los fundamentos de la extrema violencia en la que vivimos, que se manifiesta en agresiones físicas, psicológicas y sexuales que afectan indistintamente del género y de la pertenencia generacional, y que degradan al conjunto de la humanidad. A su vez, el hecho de que la denuncia de las violencias se haya masificado ha supuesto a niveles políticos una arremetida contra los feminismos, ocasionando el retorno de los discursos conservadores y moralistas, motivados por sectores antidemocráticos de la sociedad.

La edición que tenemos delante reúne una polifonía de voces y de narrativas, de varios lugares

* Jefe Nacional de Gestión Cultural de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. daruquipa@fundacionculturalbcb.gob.bo

** Licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad Mayor de San Simón, egresado de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Boliviana y magíster en Investigación Científica en Ciencias Sociales también por la Universidad Mayor de San Simón, luego de obtener una beca de la cooperación sueca. Fue investigador del Programa de Rehabilitación de Áreas Históricas Cochabamba-Universidad Mayor de San Simón. Actualmente es gestor cultural de proyectos de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. mmaldonado@fundacionculturalbcb.gob.bo

y épocas. Están aquellas que denuncian una sociedad marcada y determinada por las jerarquías cromáticas y los procesos de blanqueamiento, que construyen, a manera de trama y de urdiembre, contenidos que apuestan por (re)construir a nivel conceptual, teórico e histórico los feminismos en Bolivia y en la región. Un debate que se nutre de las corrientes que discuten la mirada de lo que es ser mujer desde una perspectiva de subalternidad y decolonialidad.

Entre los artículos resaltan los procesos de luchas y las resistencias de las mujeres, desde los feminismos, las revueltas y las propuestas de artistas que denuncian los esencialismos y el fundamentalismo biológico e histórico. A partir de ello, es necesario llevar adelante lecturas alternas a lo que promueven los medios de comunicación y el mundo empresarial, que tienden a la cosificación y a la sexualización de las mujeres.

También hay abordajes que exponen los tiempos en los que la cuestión femenina era de interés de las élites económicas, que veían a las mujeres como fuerza de trabajo. De ese contexto surgen con potencia voces de denuncia, gritos múltiples de mujeres ácratas populares que revelan que los mundos femeninos son plurales y diversos. Al respecto, la FC-BCB pone en cuestionamiento esa mirada patriarcal, cruel y de guerra, pues las agresiones, además de físicas o sexuales, son políticas, y la violencia se muestra en claves patriarcales, misóginas y homofóbicas.

Este número de la revista es igualmente una introspección, por la potencia estética que evidencia en aquellos eventos que marcaron la lucha de las mujeres y de los feminismos; es un reconocimiento a la pluralidad y a la diversidad de las mujeres, como también a la construcción de historias complejas. Su contenido polifónico aglutina, a la par, la sensibilidad plasmada en las voces que utilizan las mujeres desde la potencia del lenguaje lírico, que traslada el imaginario femenino a un momento y a un contexto sociohistórico cargado por las representaciones de la época, con un conglomerado de ideas, supuestos y elementos de denuncia y de lucha.

En estas páginas también tenemos la hermenéutica de la poesía, que se irradia por medio del contenido, de la intención, del ritmo y del trabajo con el lenguaje, pues, detrás de las palabras y de las voces de las mujeres, hay un mundo extenso y denso por descubrir.

Los ámbitos del arte y de la cultura fueron, y aún lo son, espacios de reproducción de prácticas patriarcales y coloniales que, si bien establecen los modos de desenvolverse en esos entornos autoritarios y verticales, también pueden ser lugares de resistencia, de denuncia y de lucha. Con esto se pone en cuestionamiento la naturalización de los roles socioculturales asignados a las mujeres, que van de la mano del modelo económico capitalista y su proyecto de desmedida extracción, que apuesta por una representación de la mujer como ama de casa a tiempo completo, cuya función es garantizar un proletariado con una mano de obra más productiva y más barata. La construcción del modelo de "ama de casa" es parte de la ingeniera social que excluye a las mujeres del trabajo asalariado y fortalece el supuesto de masculinidad, que refiere que "ser capaz de ganar un salario suficiente para mantener a una familia se convirtió en un signo de respetabilidad masculina", como enfatiza Silvia Federici en sus estudios.

Esa perspectiva viene al caso de lo que ocurre en las artes escénicas, y también en otros mundos de las artes, donde las mujeres representan o cargan el estigma de que sus labores en la actuación son meramente ornamentales, sea en la danza, el teatro o en la moda, obligándolas a mantenerse en una situación de sumisión y de reproducción de la violencia de género. Sin embargo, como proponen algunas de nuestras autoras, la revuelta de las mujeres se gesta adentro y detrás de bambalinas, hasta convertirse en un auténtico instrumento de lucha.

La sororidad de otras articulistas nos permite conocer, por otra parte, las voces de las cholas y de las mujeres que fueron protagonistas en la guerra, de las mujeres que escribían y que fueron solapadas u ocultadas por una historia contada a manera de un monólogo oficial injusto e incauto. Esta disputa es también ante los roles preestablecidos para las mujeres.

En ese marco, la revista no pasa por alto la renovación de enfoques epistemológicos, científicos e historiográficos que rescatan y resguardan los archivos

y las colecciones documentales familiares, los cuales funcionan como canales que permiten visibilizar a las mujeres como protagonistas de la historia.

Llama la atención que discretamente la historia de las mujeres se haya venido constituyendo en una historia del género, donde el género como categoría de análisis sociohistórico está determinado por lo social. El género, además de ser una construcción histórica y social, permite la construcción de la idea o del imaginario de la mujer (femenino) y del hombre (masculino), cuyas representaciones están cruzadas por las relaciones sociales, históricas, económicas y culturales.

La historia de las mujeres está conectada a un contexto y al análisis crítico, a la vez que es un conjunto de fuentes para desentrañar la historia del género. Por esa razón, cabe preguntarnos dónde está la memoria de las mujeres y dónde deben buscarse las voces femeninas. Las voces de las mujeres están también en los expedientes judiciales, en las escrituras públicas o notariadas, en los casos de denuncia. En respuesta se les da la clasificación de cometer desórdenes, de tener actitudes contra la moral y las buenas costumbres, y de propiciar eventos desmedidos. Las voces de las mujeres están resguardas en varias partes. De ahí la importancia de ir detrás de sus publicaciones, de recuperar las revistas feministas que, por un lado, son amplificadoras de miles de mujeres que despedazan el soliloquio de la historia y, por otro, permiten visibilizar su presencia en los espacios públicos, artísticos y culturales en diferentes épocas (prensa femenina comprometida).

La incitación de quienes escriben en este número es, también, una invitación a recuperar y a poner en valor los archivos familiares y privados, en los cuales se conservan objetos, fotografías y la correspondencia de las mujeres. En el caso de las cartas, estas permiten rastrear las narrativas de las mujeres, sin mediaciones, aunque representen solamente a un grupo específico de mujeres: las que saben leer y escribir. Tales archivos son espacios privados e íntimos de la casa, devenidos de una construcción socioeconómica que, aunque injusta, no debe desestimarse como posible lugar de artefactos y elementos que muestran las maneras en las que las mujeres socializaban, compartían amistad y complicidad, y expresaban admiración unas por otras.

Los archivos familiares y personales tienen asimismo un condicionamiento sexualmente colectivo, en vista de que la memoria de las mujeres también es la consecuencia del patriarcado del salario, pues el lugar de las mujeres está reservado al espacio privado, en tanto que el espacio de los hombres es el público. Ahora bien, algunas mujeres lograron transgredir esos roles de género e imponerse en la esfera pública, donde consiguieron reconocimiento social y conquistaron su lugar, difícilmente.

La apuesta de este número de *Piedra de agua* ha sido agrupar una multiplicidad de voces para que tanto hombres como mujeres den su opinión, desde el contexto que habitan y el rol que ocupan, en vista de que es necesario crear espacios de debate y de reflexión académica y cotidiana que permitan entender a la sociedad en su complejidad.

En ese sentido, la revista aporta a la historiografía de las mujeres y del género, desde un llamado a rescatar y a resguardar los archivos y las colecciones documentales familiares y personales. Las mujeres son protagonistas de la historia y poco o nada aparecen en ella. Es necesario, por tanto, que sus procesos de organización y de lucha, alejados de los márgenes institucionales, sean de conocimiento público. El mundo de las mujeres es plural, diverso e interseccional, dado que articula historias complejas, teniendo en cuenta las distintas categorías de género, clase, étnico-culturales y generacionales, y, también, porque su historia pasa a convertirse en una historia en términos de género, que de igual modo supone analizar y deconstruir la masculinidad.

Invitamos a nuestras lectoras y a nuestros lectores a prestar oído y atención a la polifonía de voces que ofrece esta edición de nuestra revista.



PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | N° 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 10-20 | 2022 | ISSN 2789-004X

Los pájaros se detienen a escuchar: encomio de cantantes femeninas extraordinarias

Rocío Estremadoiro Rioja*

The birds pause to listen: praise to extraordinary female singers

Resumen. Este artículo busca destacar y hacer un homenaje a tres mujeres cantantes extraordinarias del siglo XX. Teniendo en cuenta las vicisitudes de ser mujer artista en coyunturas adversas a ello, se relaciona el contexto y la biografía de tres artistas con cuatro canciones representativas que cada una interpreta con maestría. Se escogió a una afroamericana anglosajona, Billie Holiday; a una latinoamericana, Elis Regina; y a una boliviana, Gladys Moreno, todas concebidas como cantantes extraordinarias.

Descriptores. <Billie Holiday> <Elis Regina> <Gladys Moreno> <Canciones> <Contexto social> <Biografías>

Abstract. This article aims to highlight and honor three outstanding women and singers of the twentieth century. The article associates the context, the biography and an emblematic song of three exceptional singers to help us understand the complexity of being an artist as a woman in such adverse circumstances. An Afro-American, Billie Holiday; a Latin American, Elis Regina; and a Bolivian, Gladys Moreno, were chosen. All of them conceived as extraordinary singers.

Keywords. <Billie Holiday> <Elis Regina> <Gladys Moreno> <Songs> <Social context> <Biographies>

* Rocío Estremadoiro Rioja es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Salamanca (España), con una maestría en Estudios Latinoamericanos por la misma universidad, y socióloga titulada por la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba (Bolivia). Actualmente es docente de pregrado y de posgrado en varias universidades y programas de formación, e investigadora y escritora independiente. Tiene varias publicaciones, es columnista de *Los Tiempos* y de otros periódicos bolivianos, es fundadora del Colectivo No a la tala de árboles en Cochabamba y ejerce como peatona militante y ornitóloga aficionada. roestremadoiro@gmail.com

Introducción

Tengo para contar una anécdota muy hermosa. Tenía un jardín lleno de árboles, por lo que era frecuentado por infinidad de pájaros cantores, en especial los llamados tordos músicos (*Agelaioides badius*). Como su nombre común indica, esas aves tienen un oído prodigioso; son pájaros sociales que poseen un canto grupal muy complejo que les sirve para comunicarse y que ha sido comparado con un ensayo orquestal.

Siempre he trabajado con música. Por etapas luminosas de mi vida, música y jardín se constituyeron en indispensables ingredientes para la creatividad. Así, era frecuente que en el jardín sonara *rock*, *jazz* o *bossa nova*, sin contar con que, algunos fines de semana dedicados al regocijo de la existencia, la variedad y los decibeles de la música aumentaban.

Frente a la mayoría de los géneros musicales los pájaros eran indiferentes, pero ello no ocurría cuando se colocaban voces femeninas de gran belleza y afinación. En esos casos, indefectiblemente los tordos músicos llenaban el jardín y literalmente se posaban en cada rama de los árboles y se quedaban por largo rato a escuchar con atención. Y, pues, no resulta extraño que un pájaro con gran oído pueda deleitarse con artistas femeninas de la talla de Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Gal Costa, Elis Regina, Beth Gibbons, Gladys Moreno o Luzmila Carpio, por lo diáfano y los melodioso de sus voces, y por lo profundamente apasionante de su interpretación.

Allende la motivación subjetiva relacionada con el deleite contemplativo de su don, para hacer este encomio de cantantes femeninas extraordinarias, también está la motivación feminista. Como mujeres, las artistas femeninas suelen tener muchísimos obstáculos, frenos y amenazas para el desarrollo de su arte y, de manera paradójica, ello parece más evidente mientras más talentosa sea la artista. En el mundo de la música, además, cantantes mujeres tienden a ser subalternizadas y subestimadas como "musas", y pocas veces son consideradas en serio como músicas integrales, dueñas de su arte y artistas independientes y autosuficientes. Asimismo, la biografía de estas artistas suele ser el reflejo de su condición de mujeres en contextos con rasgos patriarcales, autoritarios, violentos, misóginos y machistas, ello muchas veces superpuesto a otras variables, como la clase social y la etnicidad, desembocando en escenarios difíciles para ellas. No por nada es usual que haya personalidades autodestructivas y suicidas entre las artistas, músicas y cantantes.

Como mujeres, las artistas femeninas suelen tener muchísimos obstáculos, frenos y amenazas para el desarrollo de su arte y, de manera paradójica, ello parece más evidente mientras más talentosa sea la artista.

Este artículo busca destacar y celebrar el arte de tres mujeres cantantes del siglo XX, aprovechando que esta edición de la revista trata sobre mujeres y artes. La idea es analizar la relación del contenido de su música con el contexto en el que se inserta, sus biografías distintivas y un camino artístico dificultoso como mujeres.

En este breve homenaje, tomo a tres mujeres cantantes extraordinarias, una afroamericana anglosajona, una latinoamericana y una boliviana. Ellas son Billie Holiday, Elis Regina y Gladys Moreno, respectivamente. Para cada una abordo el contenido de cuatro canciones representativas y la relación que tienen con el contexto y con su biografía.

Billie Holiday

Hay varias referencias a la vida de Billie Holiday. Incluso hay una autobiografía que ella escribió con la colaboración de su amigo y pianista William Dufty[1] (Holiday y Dufty, 1998), y una película basada en ello (Lady sings the blues). También está una recopilación de entrevistas a personas cercanas a la cantante, titulada Con Billie, realizada por Linda Kuehl –que se suicidó– y luego recuperada por la escritora Julia Blackburn. De igual modo, hay decenas de artículos, reseñas y crónicas sobre Billie, considerada como una de las más representativas cantantes de *jazz*. Frank Sinatra la describió como "incuestionablemente la influencia más importante en el canto popular estadounidense de los últimos veinte años" y el

1 Al respecto, véase: http://varadoenlallanura.blogspot.com/2015/10/lady-sings-blues-de-billie-holiday.html

crítico Robert Christgau aseguró que era "inigualable y posiblemente la mejor cantante del siglo" (Manrique, 2007).

En todos los casos, se da cuenta de una vida difícil, casi una obviedad en las condiciones de Billie Holiday como afroamericana, mujer y pobre. Ella nació en Filadelfia (Estados Unidos), en 1915. Su abuelo y su bisabuelo sufrieron la esclavitud. Su madre, que se dedicaba a fregar pisos, la tuvo a los 13 años. Su padre era músico de *jazz*; tocaba la guitarra y el banjo en la banda de Fletcher Anderson, considerado un artista muy importante para el desarrollo de las "*big bands*"[2].

La vida y la carrera artística de Billie Holiday transcurrieron en un contexto de un Estados Unidos de la primera mitad del siglo XX, un escenario racista, clasista y signado por la desigualdad estructural que marcaba grandes inequidades entre los sectores pudientes y los subalternizados, división con una connotación étnica en la que los afroamericanos pasaron de la esclavitud a los suburbios de la segregación. A partir de esas carencias propias de la desigualdad, la violencia solía ser una acompañante frecuente, más aún para las mujeres.

Billie fue violada a los 10 años y pronto frecuentó los burdeles, primero como empleada y recadera, luego como prostituta. Cuentan que como recadera no cobraba el sueldo miserable que recibía si en el burdel le permitían escuchar canciones de Louis Armstrong y Bessie Smith en la vitrola. Tiempo después postuló infructuosamente a un puesto de bailarina en un club. El pianista del local, por lástima a su reacción al no obtener el trabajo, le permitió cantar, develándose su increíble talento, incluso sin una formación musical (*Ibidem*).

Fue de ese modo que Billie Holiday empezó a cantar en clubes nocturnos hasta que un famoso productor la "descubrió". A los 18 años grabó su primer disco junto al mítico clarinetista de *jazz* Benny Goodman. A partir de entonces, no paró su exitosa carrera artística, aunque ello no impidió que la desventura de su vida continuara: siguió

2 Una "*big band*", o "gran banda" en castellano, hace referencia a bandas de *jazz* caracterizadas por tener muchos músicos.

> Billie Holiday reflejó en sus interpretaciones el contexto que también la oprimía históricamente como mujer afroamericana (...).

sufriendo episodios de racismo, buscó infructuosamente el amor en hombres que la desmerecían y se sumió en las drogas duras y en el alcohol (*Ibidem*). Y es que, aparte de las condiciones sociales de desigualdad, segregación y carencias que se imprimieron en su vida como afroamericana, Billie sufrió los típicos desamores que signan a las mujeres, más aún a las mujeres virtuosas.

¿Cómo se expresa todo ello en su música?

Una de las canciones más emblemáticas cantada por Billie Holiday es Strange fruit, escrita por el compositor y letrista comunista Abel Meeropolque. Trata sobre los linchamientos de afroamericanos en los estados del sur de Estados Unidos. La hermosa y poética pieza cuenta con desgarro que en los árboles podían encontrarse "frutos extraños", en alusión a afroamericanos colgados. Qué más que esa referencia para notar el hecho de que Billie Holiday reflejó en sus interpretaciones el contexto que también la oprimía históricamente como mujer afroamericana; es preciso tener en cuenta que incluso en la cúspide de su fama ella se vio obligada a usar las puertas de servicio de los teatros, los clubes y los hoteles en los que se presentaba.

Su voz es increíblemente sentida, de punzante testimonio, triste, dulce, cuando dice:

> Southern trees bear strange fruit
> Blood on the leaves and blood at the root
> Black bodies swinging in the southern breeze
> Strange fruit hanging from the poplar trees
>
> Pastoral scene of the gallant south
> The bulging eyes and the twisted mouth
> Scent of magnolias, sweet and fresh
> Then the sudden smell of burning flesh
>
> Here is a fruit for the crows to pluck
> For the rain to gather, for the wind to suck

For the Sun to rot, for the trees to drop
Here is a strange and bitter crop[3]

Esta canción está citada como una de las primeras canciones de protesta de la historia en hacerse famosa. Fue nombrada por *Time* como la mejor canción del siglo XX (Abundancia, 2015). Es tan desgarradora que Billie Holiday admitió lo siguiente en su autobiografía: "cantarla me afecta tanto que me pone mala. Me deja sin fuerzas" (citado en Marcos, 2014). En un artículo para *El País*, sobre esta mítica canción, Carlos Marcos destacó:

> Perseguida, por negra y adicta a las drogas, pasó por la cárcel y se le prohibió actuar en los clubes de Nueva York durante años. Incluso cuando murió, de cirrosis, con solo 44 años, se encontraba bajo arresto domiciliario por tenencia de narcóticos. Sus tempestuosas relaciones amorosas quebraron aún más su capacidad de resistencia.
>
> Todo lo que para ella era ser negro en Estados Unidos en aquella época represiva lo vertía en esa canción. Con el paso de los años, y con el sufrimiento acumulado, las interpretaciones de Strange fruit por parte de Billie Holiday fueron más intensas. Durante alguna etapa de su carrera (la más oscura) llegó a quitar la canción de su repertorio. Pero siempre volvía a ella. Hubo incluso algunos promotores que le exigieron que no la cantara, sin duda por el impacto emocional que producía en ella y en la audiencia (los camareros dejaban de servir copas por respeto y escuchaban al fondo de la sala), pero ella empezó a incluir una cláusula en los contratos reservándose el derecho a interpretar el tema (*Ibidem*).

Otra canción con connotación social es God bless the child, compuesta por la misma Billie Holiday con ayuda de Arthur Herzog Jr. Sobre esa composición se dice que estuvo inspirada en un altercado con su madre por un préstamo que Billie le había hecho y que ella se rehusaba a pagar (KUVO, 2019), a lo que Billie respondió: "God bless the child that's got his own"[4]. En la canción están las referencias a las injustas carencias de la pobreza y a lo engañoso del dinero:

Yes, the strong gets more
While the weak ones fade
Empty pockets don't ever make the grade
Mama may have, Papa may have
But God bless the child that's got his own
That's got his own

Money, you've got lots of friends
Crowding round the door
When you're gone, spending ends
They don't come no more
Rich relations give
Crust of bread and such
You can help yourself
But don't take too much
Mama may have, Papa may have
But God bless the child that's got his own
That's got his own[5]

Por otra parte, son abundantes las reseñas acerca de las relaciones amorosas tortuosas de Billie Holiday, relaciones fallidas que la llevaron "de maltratador a maltratador" (Abundancia, 2015), a hombres que la engañaban, la violentaban y se aprovechaban de ella, y que, cuando ya era famosa, vivían y financiaban sus adicciones, un escenario muy común en la vida privada de mujeres prodigiosas que sobresalen como tales e igualmente se entregan a pasiones con hombres que no las merecen y que terminan aprove-

3 Los árboles del sur dan frutos extraños / Sangre en las hojas y sangre en la raíz / Cuerpos negros balanceándose en la brisa del sur / Extraña fruta colgando de los álamos / Escena pastoral del galante sur / Los ojos abultados y la boca retorcida / Aroma de magnolias, dulce y fresco / Entonces el repentino olor a carne quemada / Aquí hay fruta para que los cuervos depilen / Para que la lluvia se junte, para que el viento chupe / Para que el sol se pudra, para que los árboles caigan / Aquí hay extraña y amarga cosecha (traducción propia).

4 "Dios bendiga al niño que tiene lo suyo" (traducción propia).

5 Sí, el fuerte obtiene más / Mientras los débiles se desvanecen / Los bolsillos vacíos nunca hacen el grado / Puede que mamá lo haya hecho / Papá puede que lo haya hecho / Pero Dios bendiga al niño que tiene lo suyo / Dinero, tienes muchos amigos / Apilándose alrededor de la puerta / Cuando te vayas, el gasto termina / Ellos ya no vendrán más / Las relaciones ricas dan / Corteza de pan y algo / Puedes ayudarte a ti mismo / Pero no tomes demasiado / Puede que mamá lo haya hecho / Papá puede que lo haya hecho / Pero Dios bendiga al niño que tiene lo suyo / Que tiene lo suyo (traducción propia).

> La fama que adquirió Billie Holiday no sirvió para que su vida dejara de ser tan trágica, ya sea presa por sus amores fallidos, ya sea prisionera de las adicciones y de los excesos depresivos.

chándose de los réditos y del dinero de la mujer famosa.

En ese marco, hay varias canciones interpretadas por Billie Holiday que describen el desengaño y la decepción amorosa. Entre ellas está Don't explain, también compuesta por Billie y Arthur Herzog Jr. La canción es una respuesta a un exmarido infiel que no supo explicarle sobre las manchas de labial en su camisa. Ella, presa de ese amor suplicante que lo soporta "todo", "amor" al que nos condicionan a las mujeres como ideal de vida, dice:

> And I know you cheat
> Right or wrong, don't matter
> When you're with me, sweet
>
> Hush now, don't explain
> You're my joy and pain
> My life's yours, love
> Don't explain[6]

Otra canción significativa al respecto es I'm a fool to want you, de Frank Sinatra, pero interpretada por Billie con tal emoción que parece hecha para ella:

> I'm a fool to want you
> I'm a fool to want you
> To want a love that can't be true
> A love that's there for others too[7]

La fama que adquirió Billie Holiday no sirvió para que su vida dejara de ser tan trágica, ya sea presa por sus amores fallidos, ya sea prisionera de las adicciones y de los excesos depresivos. A la temprana edad de 44 años, y con unos centavos en su cuenta bancaria, Billie falleció por una sobredosis de heroína, lo que puede ser tomado como un suicidio silencioso y paulatino.

Elis Regina

Elis Regina nació en Porto Alegre (Brasil), en 1945. Debutó como cantante a los 11 años, destacándose por su voz prodigiosa. En lo posterior, se presentó en radios y en programas de televisión de Brasil, y en 1961 grabó su primer disco. A partir de entonces, estuvo considerada como una de las mejores cantantes brasileñas, dándoles voz a grandes compositores, entre ellos Tom Jobim, Vinucius de Moraes, Chico Buarque, Milton Nascimento, Edu Lobo, Ivan Lins, João Bosco y otros.

Si bien Elis Regina provenía de una familia de clase media y en comparación con Billie Holiday tuvo acceso a ciertos privilegios que además le permitieron ser cantante desde pequeña, su vida igual estuvo llena de contrariedades. De carácter fuerte y explosivo, cuentan que Vinicius de Moraes la apodó "Pimentinha" (Galilea, 2015). Parte de las vicisitudes que ella vivió estuvieron relacionadas con las adicciones y con su vida privada –se casó dos veces y tuvo tres hijos–; además, tuvieron que ver con el contexto político, en especial en el marco de los luctuosos años de la dictadura brasileña (1964-1985), la que es aludida en varias de sus canciones.

Elis Regina fue crítica con la dictadura. En 1969 afirmó que el régimen militar era una "camarilla de gorilas", aunque no fue perseguida y exiliada como otros artistas:

> […] a Elis la protegió de la prisión o el exilio su enorme popularidad. Mientras que sus pares Gal Costa y Maria Bethania hicieron buena parte de su carrera en teatros, Elis eligió por lo general actuar en radio y televisión, con programas que la ubicaron como una artista popular e intocable para el gobierno cívico-militar (Pradines, 2020).

También tuvo que bancarse algunas imposiciones de la dictadura, como cantar el himno brasileño

6 Sé que me engañaste / Bien o mal, no importa / Cuando tú estás conmigo, dulce / Calla ahora, no expliques / Tú eres mi alegría y mi dolor / Mi vida es tuya, amor / No expliques (traducción propia).

7 Soy una tonta por quererte / Soy una tonta por quererte / Por querer un amor que no puede ser cierto / Un amor que es para los otros también (traducción propia).

durante una conmemoración del Ejército por el Día de la Independencia de Brasil. De todas maneras, aún hay opiniones que creen que la dictadura está detrás de su temprana muerte a los 36 años, oficialmente causada por una sobredosis de drogas y por exceso de alcohol:

> Elis ya había tenido problemas por el abuso de drogas y alcohol. Sin embargo, a poco de conocerse la noticia corrió el rumor de que podría haber sido silenciada por el régimen cívico-militar que gobernó Brasil entre 1964 y 1985, presidido en aquel entonces por Joao Baptista Figueiredo.
>
> En efecto, aunque los exámenes confirmaron que había muerto por sobredosis, las dudas nacieron a raíz del autor del informe médico, el forense Harry Shibata, un profesional connivente con los militares y acusado de instruir a los torturadores de no dejar marcas de sus actos en los cuerpos de los torturados (*Ibidem*).

Asimismo, se sabía que Elis Regina estaba sumida en frecuentes depresiones antes de su muerte en 1982, por lo que la hipótesis más aceptada para explicar su fallecimiento se refiere a una mezcla y a dosis letales de alcohol, barbitúricos y cocaína.

¿Cómo se expresa todo ello en sus interpretaciones?

Una de las canciones más emblemáticas interpretada por Elis Regina es O bebado e a equilibrista, compuesta por João Bosco e Aldir Blanc en 1979. En un periodo en el que la dictadura militar brasileña entraba en declive, dicha canción fue popularmente conocida por sus citas críticas a la misma, al punto que tiempo después fue nombrada como Hino da Anistia (Himno de la Amnistía) y relacionada con la Ley de Amnistía a favor de los perseguidos políticos que el régimen autoritario tuvo que ceder en 1979.

La canción tiene pasajes certeros, metafóricos y reivindicativos como estos:

> Meu Brasil que sonha
> Com a volta do irmão do Henfil
> Com tanta gente que partiu
> Num rabo de foguete
>
> Chora
> A nossa Pátria, mãe gentil
> Choram Marias e Clarisses
> No solo do Brasil
>
> Mas sei,
> Que uma dor assim, pungente
> Não há de ser inutilmente
> A esperança
>
> Dança
> Na corda bamba de sombrinha
> E em cada passo dessa linha
> Pode se machucar
> Azar
> A esperança equilibrista
> Sabe que o show de todo artista
> Tem que continuar[8]

Cabe aclarar que cuando la pieza habla del "hermano de Henfil" se remite a un exiliado por la dictadura llamado Herbert José de Sousa, que tuvo que vagar desarraigado lejos de su país en la década de 1970, y que cuando canta "lloran Marías y Clarisses" se refiere a la hija y a la pareja de dos presos políticos que murieron prisioneros: Manuel Fiel Filho y Vladmir Herzog (Pitangeira, 2022). Adicionalmente, cuando en la primera estrofa se nombra a un "Carlitos", Joao Bosco está haciendo un homenaje a Charles Chaplin (*Ibidem*).

Otra canción con contenido social y descripción sociológica interpretada por Elis Regina es Romaria, de Renato Teixeira, que enaltece a un trabajador del campo que le reza a una Virgen con dulzura, inocencia y esperanza, pidiendo mejores días en un lenguaje sencillo, poético y conmovedor:

---

8 Mi Brasil que sueña / Con la vuelta del hermano de Henfil / Con tanta gente que partió / En una cola de cohete / Llora / Nuestra patria es madre gentil / Lloran Marías y Clarisses / En el suelo de Brasil / Mas sé / Que un amor así conmovedor / No ha de ser inútilmente / La esperanza / Danza / Baila en la cuerda floja de una sombrilla / Y en cada paso de esa línea / Te puedes lastimar / Azar / La esperanza equilibrista / Sabe que el *show* de todo artista / Tiene que continuar (traducción propia).

O meu pai foi peão
Minha mãe solidão
Meus irmãos
Perderam-se na vida
À custa de aventuras
Descasei, joguei
Investi, desisti
Se há sorte
Eu não sei, nunca vi

Sou caipira, Pirapora
Nossa Senhora de Aparecida
Ilumina a mina escura e funda
O trem da minha vida[9]

Una canción interesante del amplio repertorio de Elis Regina es Como nossos pais, compuesta por Antônio Carlos Belchior en 1976 y citada como otra pieza desencantada en el contexto de la dictadura brasileña. Parte de la letra es evidente:

Minha dor é perceber
Que apesar de termos feito tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Como os nossos pais

Nossos ídolos ainda são os mesmos
E as aparências não enganam, não
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém[10]

Finalmente, Elis Regina también tiene varias canciones de amor –o más propiamente de desamor– que solía entonar con inigualable emoción y sentimiento, capaz de erizar la piel. Una de las más emblemáticas es la composición de Chico Buarque, Atrás da porta, canción que hace gala a la capacidad de Buarque de colocarse en los zapatos de las mujeres. La canción es la súplica de una mujer que sabe que ya perdió al ser amado, pero se aferra a él, a pesar de todo, con ese entendimiento del "amor incondicional" –y mal pagado–, típico del universo femenino "romántico" tradicional. ¿Qué mujer no se topó alguna vez con una situación de profunda vulnerabilidad y desamparo de amores que nos desgarran?:

Elis Regina también tiene varias canciones de amor –o más propiamente de desamor– que solía entonar con inigualable emoción y sentimiento, capaz de erizar la piel.

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus, juro que não acreditei
Eu te estranhei, me debrucei
Sobre o teu corpo e duvidei
E me arrastei, e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
No teu peito, teu pijama
Nos teus pés, ao pé da cama

Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho
Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que ainda sou tua
Até provar que ainda sou tua[11]

Gladys Moreno

Gladys Moreno nació en Santa Cruz (Bolivia), en 1933, de padre cruceño y madre beniana. Su padre era militar, lo que permitió a Gladys vivir

9 Mi padre fue peón / Mi madre, soledad / Mis hermanos se perdieron en la vida a costa de aventuras / Descansé, jugué / Invertí, desistí / Si hay suerte / Yo no sé / Nunca vi / Soy un campesino Pirapora / Nuestra Señora de Aparecida / Ilumina la misma oscura y honda / El tren de mi vida (traducción propia).

10 Mi dolor percibe / Que a pesar de que hemos hecho todo lo que hemos hecho / Todavía somos los mismos y vivimos / Todavía somos los mismos y vivimos / Como nuestros padres / Nuestros ídolos son los mismos / Las apariencias no engañan, no / Tú dices que después de ellos / No apareció ninguno más (traducción propia).

11 Cuando miraste bien los ojos míos / Y tu mirada era de adiós / Juro que no lo creí / Y me arrastré / Y te arañé / Y me agarré de tus cabellos / De tus pelos, tu pijama / De tus pies al pie de la cama / Sin cariño, sin cubierta / La alfombra atrás de la puerta / Reclamé bajito / Y para maldecir nuestro hogar / Para ensuciar tu nombre, humillarte / Y vengarme a cualquier precio / Adorándote de adentro hacia afuera / Para mostrar que todavía soy tuya / Para probar que todavía soy tuya (traducción propia).

entre La Paz y Santa Cruz, como también conocer otros destinos del país. Esa particularidad influyó en el cosmopolitismo de sus canciones y en el hecho de haber interpretado diversos géneros y matices de la música boliviana, conviviendo taquiraris, cuecas, boleros, valses y muchos otros ritmos bolivianos y de otras partes del mundo en su intensa carrera artística.

Desde pequeña ya destacaba con su voz en obras escolares, entonando los taquiraris y las chovenas que escuchaba cantar a su madre. A los 15 años debutó en Radio Electra de la ciudad de Santa Cruz, momento a partir del cual su carrera artística no paró, convirtiéndose en la voz de grandes compositores y poetas bolivianos como Percy Ávila, Ambrosio García, Simeón Roncal, Asunta Limpias, Lola Sierra, Alberto Ruiz, José Lavadenz, Claudio Peñaranda, Miguel Ángel Valda, Nilo Soruco, Nicolás Menacho, Godofredo Núñez, Susano Azogue, Cástulo Velazco, Raúl Otero Reiche, Hernando Sanabria, Luis Darío Vásquez, Pedro Rivero, Roger Becerra y Pedro Shimose, entre otros.

En *La pascana de Gladys Moreno*, obra de Luis H. Antezana y Marcelo Paz Soldán (2007) que digitaliza su discografía y presenta valiosos documentos, entrevistas y comentarios sobre su vida y su música, los autores resaltan que en una época aún no propicia para eso, ella consiguió mostrar y acercar la diversidad cultural e identitaria boliviana –históricamente ignorada y menos fomentada por políticas de Estado–. Por ello, con justa razón, Gladys Moreno es considerada como la "Embajadora de la Canción Boliviana".

Es revelador el hecho de que su carrera artística se plasmara en un periodo de transformaciones en Bolivia, una época en la que se posicionaba la denominada "Generación del Chaco"; es decir, una corriente prolífica de mujeres y de hombres pensadores, artistas, poetas, intelectuales, políticos, etc., conmovidos por lo que significó para el país la infausta Guerra del Chaco, al tiempo que esa guerra fue un espejo para una Bolivia feudal signada por abismos estructurales, étnicos y sociales que se intentaron saldar a partir de la explosión fáctica de esa corriente en práctica política: la Revolución de 1952.

"Su familia la recuerda como alguien ocurrente y divertida. Además de una mujer revolucionaria, pues en esa época las mujeres no trabajaban y Gladys fue el sustento para sus padres desde una corta edad".

> Gladys Moreno perteneció a una generación que rozó la Guerra del Chaco y atravesó de lleno la revolución de 1952. Tal contexto histórico fue el caldo de cultivo para el surgimiento de una oleada de poetas, músicos y compositores que le permitieron a la diva interpretar obras musicales de profunda emotividad, romanticismo y apasionamiento por la belleza natural y paisajística que rodea al hombre y la mujer de estas tierras tan difuminadas en su rica biodiversidad (Antelo, 2014).

A diferencia de la vida de Billie Holiday y de Elis Regina, la de Gladys Moreno se presentó tranquila y estable, con un matrimonio que mantuvo hasta su muerte y del que tuvo una hija. Gladys Moreno falleció a los 72 años por un infarto (sufría de diabetes y de hipertensión).

Ello no significó que haya sido una mujer sumisa. Al contrario, las referencias a ella subrayan un carácter fuerte, libre, empoderado, independiente, ya que incluso desde muy joven pudo mantener a sus padres con su carrera artística: "Su familia la recuerda como alguien ocurrente y divertida. Además de una mujer revolucionaria, pues en esa época las mujeres no trabajaban y Gladys fue el sustento para sus padres desde una corta edad" (Pabón, 2021). La periodista Brissa Pabón entrevistó a José Herlan Arias Égüez, uno de sus seres allegados, que afirmó: "Ella no tenía poses ni retoques. Era la típica mujer oriental, sin pelos en la lengua, chistosa y de carácter fuerte, se hacía respetar" (*Ibidem*). "Nunca rompió el balance" entre su vida privada y su arte, asegura Ana Carola Tamelic Moreno, hija de la cantante (*Ibidem*).

¿Cómo se refleja todo ello en sus canciones?

Una de las canciones más emblemática interpretada por Gladys Moreno es En las playas del Beni, de la compositora y pianista Lola Sierra de Méndez y

el poeta José Aguirre Achá. La interpretación de Gladys Moreno de ese tema es de singular belleza, por medio de una versión orquestada. La canción evoca a la olvidada selva beniana, con una atmósfera que verdaderamente transporta a ríos caudalosos y al exótico bullicio de la floresta:

En las playas desiertas del Beni
un viajero de pálida faz
que al mecerse en su hamaca pensaba
en su amor y su tierra natal

Y mirando las ondas del río
donde duerme el temible caimán
y espumosas se ven las cachuelas
con sus tumbos sepulcros cavar

Y ante el negro horizonte decía
tal vez niña no vuelva jamás
y el rumor misterioso del bosque
contestaba ya no volverá.

Otra canción maravillosa cantada por Gladys Moreno le da música a una vieja leyenda guaraní sobre una peculiar ave nocturna que habita en las selvas tropicales, pájaro dueño de un canto lastimero al que aluden en sus mitos múltiples culturas amazónicas, conocido en Bolivia como "guajojó" (*Nyctibius griseus*). Se trata de la canción El guajojó, de Percy Ávila, documento viviente de la recuperación de esa leyenda, la cual contribuye a que no desaparezcan las historias de las selvas y de las culturas que sobrevivieron a la subyugación y al olvido. La poesía de la letra es evidente:

Cuando la lluvia canta un taquirari
Entre las hojas de un gran motacú
Aquí muy dentro rebalsa mi tari
Mi corazón que fue tari en tisú

Se me desbordan recuerdos y recuerdos
De aquel buen tiempo que nunca volvió
Siguió la lluvia mojándome el alma
Y en cada verso un recuerdo se ahogó

Lunita camba que nunca me escribió
Tantas promesas que nunca me cumplió
Sigo la huella paseando mi estrella
Ya no soy buena la ausencia me cambió

El guajojó caminante en pena como yo
Lleva mi voz de guapomó en guapomó
El guajojó caminante en pena como yo
Lleva mi voz de guapomó en guapomó

Infierno verde es una cueca de Miguel Ángel Valda y Octavio Campero Echazú, interpretada por varias y varios artistas bolivianos, pero la versión de Gladys Moreno es especialmente célebre. La canción enuncia el destino trágico y desencantado de la Guerra del Chaco, ya que uno de sus autores fue combatiente; es parte de una de esas creaciones de la llamada "Generación del Chaco". Según la investigadora Jenny Cárdenas, Infierno verde "es un ícono de la Guerra del Chaco" (citado en ANF, 2015). Parte de la letra dice:

Si aún queda llanto en tus ojos
Para llorar mi partida
No llores mientras la vida, tenga un minuto
al amor
No llores mientras la vida, tenga un minuto
al amor

Ese minuto de vida
A la orilla de la muerte
Tiene el encanto de verte
Resignada ante el dolor
Tiene el encanto de verte
Resignada ante el dolor

Llorarás cuando mañana
Ya nadie de mí se acuerde
Porque del infierno verde
Solo dios se acordará
Porque del infierno verde
Solo dios se acordará

La última canción para recordar por esta vez es un tango que evoca a la ciudad de La Paz. Aunque sabemos que el tango no es oriundo de La Paz o de Bolivia, este en particular remonta en definitiva a una colorida y sinuosa La Paz desde la nostalgia de un poeta y contemplador llamado Néstor Portocarrero:

Sopocachi
de mis sueños juveniles
Quince abriles
Quien volviera hoy a tener

> Gladys Moreno prácticamente le cantó a todas las regiones de Bolivia, enalteció a varios de sus mejores poetas y coadyuvó a la pervivencia de hermosas y profundas tradiciones orales, como también de ritmos bolivianos y latinoamericanos, entre otros.

Miraflores
Mi refugio dominguero
Solo espero
A tu regazo volver

Y cantar mi serenata
Bajo tu luna de plata
Cerca del amanecer

Gladys Moreno prácticamente le cantó a todas las regiones de Bolivia, enalteció a varios de sus mejores poetas y coadyuvó a la pervivencia de hermosas y profundas tradiciones orales, como también de ritmos bolivianos y latinoamericanos, entre otros. Ella misma dijo: "Quiero que mi música y mi voz queden grabadas en todos los corazones de mi patria. Nunca me olviden. Nunca" (citado en Antezana y Paz Soldán, 2007).

No lo haremos.

Conclusión

El común denominador entre Billie Holiday, Elis Regina y Gladys Moreno no es solo lo extraordinario de su arte y de su interpretación musical como intérpretes y músicas de voz diáfana y bella, sino su condición de mujeres virtuosas en contextos no favorables para las mujeres, y menos para las mujeres artistas, pero testarudamente personas muy fuertes, intensas e imponentes. Por ello, su interpretación de canciones poéticas e históricas, verdaderas piezas de arte, es sinigual y suele encarnar la vida y las emociones de las mujeres y del contexto que las rodea. En ese sentido, estas cantantes, aparte de joyas artísticas y dignas representantes, también se constituyen en íconos de la significación de ser mujeres destacadas en contextos históricos autoritarios, machistas y misóginos.

Por todo eso y por mucho más, un eterno homenaje a las voces que dejan asombrados a los pájaros.

Bibliografía

Abundancia, R. (7 de abril de 2015). Cuatro canciones imprescindibles para recordar a Billie Holiday. *El País*. https://smoda.elpais.com/placeres/cuatro-canciones-imprescindibles-para-recordar-a-billie-holiday/

ANF (16 de agosto de 2015). Cárdenas analiza la música en la Guerra del Chaco. *Correo del Sur*. https://correodelsur.com/cultura/20150816_cardenas-analiza-la-musica-en-la-guerra-del-chaco.html

Antelo, S. (1 de octubre de 2014). Cuecas en la pascana de Gladys Moreno. *Sol de Pando*. https://www.soldepando.com/gladys-moreno/

Antezana, L. y Paz Soldán, M. (2007). *La pascana de Gladys Moreno*. CESU y Nuevo Milenio.

Galilea, C. (1 de diciembre de 2015 La sonrisa de Elis. *El País*. https://elpais.com/cultura/2015/12/01/actualidad/1448982024_870543.html

Holiday, B. y Dufty, W. (1998). *Lady sings the blues*. Tusquets Editores.

KUVO (2019). Stories of Standards: "God Bless the Child". KUVO Jazz Channel. https://www.kuvo.org/stories-of-standards-god-bless-the-child/

Manrique, D. (4 de agosto de 2007). La vida perra de Billie Holiday. *El País*. https://elpais.com/diario/2007/08/05/revistaverano/1186264806_850215.html

Marcos, C. (25 de febrero de 2014). Canciones que cambiaron el mundo: 'Strange fruit', por Billie Holiday. *El País*. https://elpais.com/elpais/2014/02/25/planeta_futuro/1393340323_163321.html

Pabón, B. (2021). Gladys Moreno, la voz que unió a Bolivia. *El Deber*. https://eldeber.com.bo/santa-cruz/gladys-moreno-la-voz-que-unio-a-bolivia_247801

Pitangeira, A. (2 de marzo de 2022). História da Música O Bêbado e a Equilibrista de Elis Regina. *História da Música*. https://versoseprosas.com.br/

historia-da-musica/historia-da-musica-o-bebado-e-a-equilibrista-de-elis-regina/

Pradines, C. (14 de enero de 2020). Elis Regina, la gran voz de Brasil que tuvo un final trágico y misterioso. *Clarín*. https://www.clarin.com/espectaculos/musica/elis-regina-gran-voz-brasil-final-tragico-misterioso_0_aOwF1I6C.html

Sitios web

http://varadoenlallanura.blogspot.com/2015/10/lady-sings-blues-de-billie-holiday.html

Recepción: 22 de julio de 2022
Aprobación: 3 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | N° 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 21-31 | 2022 | ISSN 2789-004X

Por los senderos de la mujer indígena. Un análisis de la identidad femenina a partir de Silvia Rivera

Franz Aguilar Choque*

Along the paths of the indigenous woman. An analysis of female identity as of Silvia Rivera

Resumen. El propósito de este ensayo es analizar la manera en que los horizontes históricos han establecido la identidad de las mujeres indígenas. Estos ciclos históricos permiten entender los procesos violentos de identificación que se dan en los territorios con herencias coloniales. A partir de un análisis teórico-conceptual, se recorre por los senderos donde las mujeres indígenas han trajinado. En cada horizonte, los dominantes tienen sus mecanismos de imposición identitaria. Por su parte, las mujeres llamadas indígenas no se mantienen pasivas. Las nuevas identidades pueden ser repelidas o asimiladas de acuerdo con la etapa histórica.

Descriptores. <Mujeres indígenas> <Colonialismo interno> <Horizontes históricos> <Silvia Rivera> <Identidad>

Abstract. The purpose of this essay is to analyze how historical horizons have established the identity of indigenous women. Historical cycles allow us to understand the violence within the construction of identities in territories with colonial heritage. From a theoretical and conceptual analysis, the article studies the paths of indigenous women in the construction of their identities and the mechanisms that the dominant groups have to impose identities. In this dynamic, the so-called indigenous women do not remain passive. The new identities can be repelled or assimilated according to the historical horizon.

Keywords. <Indigenous women> <Internal colonialism> <Historical horizons> <Silvia Rivera> <Identity>

* Filósofo boliviano. Cursa una maestría de Filosofía de las Ciencias en la Universidad Mayor de San Andrés. Fue dirigente vecinal del municipio de Patacamaya (Bolivia). emersonrko@gmail.com

¿Las mujeres nativas en Bolivia siempre fueron indígenas? ¿Todo lo indígena es, con antelación, inferior? Son esta clase de preguntas las que, en muchos casos, sobre todo en la actualidad, esconden el presupuesto de que lo aborigen o nativo, entre ellos el pueblo aymara, es equivalente a lo indígena o indio. En el presente escrito se trata de desmontar este sobreentendido a partir del pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui sobre el mundo indígena.

Bajo la concepción de horizontes históricos de Rivera Cusicanqui surge el siguiente problema: ¿en qué sentido la identidad de la mujer indígena en Bolivia fue establecida por los ciclos históricos? A través de su obra y por medio de otros estudios en torno a ella se ofrece una interpretación acerca de la configuración de la identidad indígena femenina a lo largo de los horizontes de sentido.

La división del ensayo sigue el esquema de los tres ciclos históricos planteados por la profesora Rivera Cusicanqui. En los tres casos se observan las estrategias mediante las cuales los dominantes han construido la identidad femenina indígena; al mismo tiempo se ven, también, los roles desempeñados por las indígenas frente a esas imposiciones identitarias. Al final, como es de esperarse, se plantean algunas conclusiones provisionales sobre el tema en cuestión.

La formación de la identidad indígena femenina en el horizonte colonial

Recursos coloniales de imposición identitaria

Según Silvia Rivera Cusicanqui (2018a), en las regiones donde han llegado los conquistadores europeos se generó, en primer lugar, una temporalidad colonial. Esa primera época comprende desde 1532, año de la muerte del Inka Atawallpa, hasta aproximadamente 1870, tiempo donde se implantaron reformas liberales en Bolivia. Esa etapa de dominancia colonial puede denominarse *pachakuti*. En efecto, “Como es sabido, la violencia de la conquista significó un ‘Pachakuti’, término que significa (tanto en quichua como en aimara) ‘revuelta’ o ‘conmoción del universo’” (Fernández, 2018, p. 34).

Durante todo ese lapso los pueblos andinos, como también las otras etnias de los alrededores, fueron

A decir de Rivera Cusicanqui: “El drama colonial comienza en los Andes con el intento de seducción que despliega la sociedad nativa, al ofrecerle sus mujeres al invasor”.

sometidos por los españoles y por sus descendientes más cercanos, los criollos. La situación con las mujeres no fue la excepción, pues el *pachakuti*, en sentido de conmoción del mundo indígena, afectó drásticamente a la *warmi* (mujer).

Antes de la conquista española la sociedad indígena tenía otras formas de gobierno, pero con la llegada del *otro* eso empezó a cambiar. Los pueblos nativos eran una entidad distinta e inferior en comparación a los conquistadores. Con esto se quiere decir que:

> Desde el punto de vista de este marco jurídico, los indígenas eran una república aparte. Colectivamente hablando, eran los habitantes del espacio conquistado, súbditos de un Estado colonial que les privaba de derechos y los sobrecargaba de obligaciones (Rivera Cusicanqui, 2010a, p. 208).

Los indígenas no tuvieron de otra que obedecer los designios de los conquistadores. En ese panorama adverso, las relaciones sociales entre mujeres y hombres empezaron a tambalear. A decir de Rivera Cusicanqui: “El drama colonial comienza en los Andes con el intento de seducción que despliega la sociedad nativa, al ofrecerle sus mujeres al invasor” (2010a, p. 190). Vale decir, los hombres indígenas tratarían de frenar el colonialismo ofreciendo a sus compañeras a los conquistadores.

Todo eso desembocó en aquello que Rivera Cusicanqui denomina *colonialismo interno*[1]. El sometimiento ya no implicaba solo lo territorial, sino que se incrustaba en la psiquis, en la subjetividad. Por esa razón:

1 Rivera Cusicanqui toma este concepto de Pablo González Casanova. En *Ch'ixinakax utxiwa* (2010b), ella considera que la teoría sobre la internalización del colonialismo (luego de las independencias de los países latinoamericanos) ya había sido formulada por González Casanova. Esto puede corroborarse si se revisa, póngase por caso, el libro *La sociología de la explotación* del citado pensador mexicano.

> En el período colonial formal, la polarización y jerarquía entre culturas nativas y cultura occidental se valió de la oposición entre cristianismo y paganismo como mecanismo de disciplinamiento cultural. Esto implicaba la culpabilización y [el] destierro del "hereje" o de todo aquel sospechoso de serlo (y esto incluía a la mayoría de indios y mestizos) a un mundo pre-social y sub-humano de exclusión y clandestinidad cultural (Rivera Cusicanqui, 2010a, p. 39).

Entonces, los pueblos occidentales eran los que vivían en la verdad; los nativos, en el engaño o, peor aún, en el pecado. De ahí que, si ya de entrada los hombres indígenas eran catalogados como herejes, a las mujeres les iba peor.

El conquistador implantó la idea de que los hombres eran los jefes del hogar y las mujeres no, y que los hombres trabajaban y las mujeres solamente se quedaban en casa. A partir de ello: "Rivera Cusicanqui señala que el primer acto de colonización de género que conlleva el nuevo marco jurídico está dado por la subsunción formal y real de las mujeres en el hogar gobernado por el *pater familia*" (Martínez, 2013, p. 9). El sistema familiar indígena empezó a resquebrajarse y en su lugar se instauró el modelo del *pater familia*.

La decadencia del modelo familiar andino tiene que ver con el predominio español que rigió mucho tiempo. Más allá del parentesco, también hubo impactos en el mismo acto de la identificación. Es decir, "El hecho colonial no solo implica un encuentro entre dos culturas diferentes, sino que es el acto mismo del 'encuentro' el que configura las identidades" (Claros, 2013, p. 152). ¿Antes de la conquista había un pueblo con el nombre indígena? ¿Las mujeres conquistadas eran de antemano indígenas o indias?

Con la conquista, los pueblos considerados nativos, entre ellos el aymara, fueron homogeneizados con el rótulo de indios. Del mismo modo, las mujeres fueron encasilladas bajo el nombre de indias, que, incluso, serían más inferiores que sus pares masculinos. Esto sucedió porque "tanto la identidad india, como la identidad mestiza, y la misma identidad *q'ara*, eran identidades forjadas en el marco estructurante del hecho colonial" (Rivera Cusicanqui, 2010a, p. 66).

(…) en el horizonte colonial la mujer nativa no se definió como india; fue Occidente que le bautizó con ese nombre.

Como resultado, las nominaciones, en el caso de las mujeres del periodo colonial, se generaron a partir del encuentro colonial. India, indígena o nativa son identidades impuestas por Occidente. Por medio del par opuesto cristiano-hereje, el español, que es lo primero, tiene toda la potestad de esculpir a la indiada, que es lo segundo. Tal como señalara Rivera Cusicanqui en una entrevista realizada por Laura Sarmiento: "Que nuestra identidad no es producto de nuestra auto definición sino que viene de afuera y que te encasilla" (2017, p. 1338). Consiguientemente, en el horizonte colonial la mujer nativa no se definió como india; fue Occidente que le bautizó con ese nombre.

La mujer indígena frente a los mecanismos coloniales

De manera escueta se mostró que las identidades surgidas en el periodo colonial son producto de la conquista, son imposiciones del otro. Se ha dado un *pachakuti* en su vertiente de calamidad. Ahora cabe preguntar si esa imposición, con sus implicaciones, fue aceptada de modo pasivo o hubo resistencias.

Es evidente que el contexto de dominación fue sumamente adverso para las mujeres durante toda la Colonia; empero, sí se manifestaron mecanismos de resistencia. Aunque, si bien no se eliminaba la colonización, sí se entorpecían y se perjudicaban los designios de los de arriba.

Las mujeres indígenas cumplían diferentes papeles en la sociedad incaica: eran tejedoras, llevaban a cabo diferentes rituales, en la edad adulta eran sabias (*yatirinaka*), etc. Todo esto fue soslayado y desechado por los conquistadores. Al respecto, Rivera Cusicanqui declara:

> Este aspecto del colonialismo interno incide en las relaciones de género de manera reduc-

> cionista, pues ve a las mujeres como madres, negando y eclipsando las actividades enormemente creativas del tejido, el pastoreo, la ritualidad, la astronomía, la narración y el canto: un conjunto de creaciones materiales y simbólicas que a la par que representan a la sociedad y a la naturaleza, las crean y recrean en su mutua e íntima relación (2015, p. 57).

El blancoide negaba el quehacer de la mujer andina; no obstante, esas prácticas descritas por Rivera Cusicanqui aún están vigentes y son actividades realizadas generalmente por mujeres, pese a la franca desvalorización que se le dio, sobre todo en el horizonte populista. El hecho de que estén vigentes no es una cosa banal; hay un trasfondo.

No pueden ser suprimidas tales prácticas porque hay una *memoria larga* que acompaña a los sujetos nativos. De ahí que "El ciclo colonial es entendido como una estructura de larga duración que se extiende hasta nuestros días. A él se articula una *memoria larga*" (Fernández, 2016, p. 57). Las manifestaciones culturales de las indígenas atraviesan el tiempo; por supuesto, la colonialidad implantada por los españoles y su descendencia también se mantiene hasta el presente (*jichha*).

De lo anterior se explica que, en el ciclo colonial, las mujeres indígenas recurrieran, entre otros medios, al cambio de vestimenta para atenuar o eliminar el racismo:

> […] destaca también el papel de las mujeres, que al cambiar la vestimenta indígena y adoptar la pollera y el mantón españoles, están creando, sin saberlo, los rasgos de identificación que posteriormente –a partir del siglo XVIII– distinguirán a la "chola" de los demás sectores de la sociedad urbana (Rivera Cusicanqui, 2010a, pp. 75-76).

Las nativas adoptaron la pollera, en sus inicios, para acercarse al mundo "civilizado". Si el objetivo del conquistador era eliminar de la faz de la tierra todo rastro indígena, esto no se consumó, pues las propias indígenas se acercaron a sus opresores. En otras palabras, la identidad blanca, pura e inmaculada estaba entonces siendo amenazada por la identidad india. ¿Acaso la pollera, en un primer momento, no era una expresión occidental del mundo civilizado? El blanco, al pretender distinguirse de la indiada, generó que esta persiguiera las costumbres de los blancoides. El resultado fue la emergencia de mestizos y mestizas o de cholos y cholas.

(…) las prácticas ritualistas y los cambios de vestimenta de las mujeres fueron recursos (claro que hay otros más) para hacer tambalear la identidad blancoide y ocupar, de manera paralela, el lugar de la casta avasalladora.

En el ciclo colonial, por consiguiente, la identidad blanca y masculina se vio intimidada por aquello que sería lo más bajo de la escala social: la mujer indígena. Aquello condujo a que el blanco buscara exacerbar, a cualquier precio, las diferencias con las indias, diferencias que se estarían anulando.

En vista de que la identidad blanca se vio rebasada, se imprimió con mayor fuerza el colonialismo de género. Sin embargo, las prácticas ritualistas y los cambios de vestimenta de las mujeres fueron recursos (claro que hay otros más) para hacer tambalear la identidad blancoide y ocupar, de manera paralela, el lugar de la casta avasalladora.

Finalmente, la identidad de la mujer indígena en el primer horizonte de sentido fue impuesta por el hombre occidental. Mediante la oposición cristianismo-paganismo se catalogaba al mundo indio como lo segundo; es decir, el indio era visto como lo maligno. Las mujeres indias, quienes eran consideradas incluso más inferiores que los indios varones, no obstante, recurrieron a estrategias de ascenso social y, por ende, al cambio de identidad. En pocas palabras, el hombre blanco, para distinguirse de la indiada, puso límites al marcar las diferencias con la otra. Sin embargo, al hacer eso, la otra, la india, en el ciclo colonial, difuminó esas barreras, pues de a poco se fue acercando a la identidad de su opresor.

La formación de la identidad indígena femenina en el horizonte liberal

Recursos liberales de imposición identitaria

El primer horizonte de sentido acabó después de la independencia de Bolivia. El segundo empezó

en 1870, año que “abre el horizonte liberal, con las reformas oligárquicas más violentas (recolonización territorial, expansión del latifundio, liquidación de los mercados indígenas de larga distancia, etc.)” (Rivera Cusicanqui, 2018b, p. 76). Según la pensadora Rivera Cusicanqui, el segundo periodo continúa e, inclusive, profundiza las desigualdades sociales.

Por una parte, se promueven las ideas de igualdad y de libertad; por otra, se sigue sometiendo a mujeres y a hombres indígenas. Vale decir: “El *ciclo liberal* introduce el reconocimiento de la igualdad y la supuesta imagen ilustrada del ciudadano. En el fondo, implica individuación y ruptura con las prácticas comunales” (Rivera Cusicanqui, 2010a, pp. 39-40). En las leyes todos son iguales; en la praxis, en cambio, las desigualdades siguen latentes. Con esto se quiere plantear que la palabra-escritura encubre lo no dicho, el racismo (Rivera Cusicanqui, 2010b). ¿Y la mujer india? Ya de antemano las indígenas estaban vetadas en anhelar la ciudadanía, categoría occidental eminentemente masculina.

En el ciclo liberal la clase dominante moldeó la identidad de la indiada a partir de la *idea-fuerza* civilización contra salvajismo. Así, “el darwinismo social y la oposición civilizado-salvaje sirven –al igual que antaño la oposición cristiano-hereje– para renovar la polaridad y jerarquía entre la cultura occidental y las culturas nativas” (Rivera Cusicanqui, 2010a, p. 40). Esto implica que la búsqueda de diferenciación por parte del colono fue continuada por sus descendientes: los blanco-mestizos.

Si las mujeres indígenas, por medio del mercado, de la vestimenta y de otros recursos, podían aspirar al ascenso social, entonces el sistema patriarcal por excelencia, la república, les prohibió consolidar dicha aspiración. El ciudadano era el varón blanco, junto a los mestizos letrados, en tanto que las indias y las cholas eran salvajes e incultas; es decir, estas últimas tendrían una identidad completamente opuesta a la de sus opresores.

Las mujeres estaban en un *pachakuti*, nuevamente, de catástrofe, dado que las ideas de igualdad no funcionaban en la cotidianidad. Lo más grave es que el pensamiento de infravaloración se internalizó en el imaginario indio. Siguiendo a Rivera Cusicanqui (*Ibidem*, p. 218), se pude aseverar que

Cuando se estaba produciendo la mímesis cultural por medio de la indumentaria femenina, las “mujeres de estirpe” evitaron y frenaron dicha mímesis cambiando, esta vez ellas, sus modos de vestir.

se produjo un autorrechazo; o sea, el colonialismo interno persistía en el ciclo liberal, ya que la mujer india consideraba sus actividades como prácticas obsoletas, válidas solo para los pueblos bárbaros y no para el mundo civilizado.

¿Pero, cómo sucedió esto si, tal como se sostuvo en la anterior sección, la mujer indígena, por medio de la vestimenta, por poner un caso, se estaba acercando a la identidad chola o mestiza? Para Rivera Cusicanqui[2]:

> Con todo ello, el traje español de la chola acabó convirtiéndose en un arcaísmo, que prolonga la discriminación hasta el presente y que ejemplifica muy bien esa forma que [Rossana] Barragán llama “emblemática” de autoidentificación en sociedades postcoloniales como la boliviana (*Ibidem*, p. 195).

Cuando se estaba produciendo la mímesis cultural por medio de la indumentaria femenina, las “mujeres de estirpe” evitaron y frenaron dicha mímesis cambiando, esta vez ellas, sus modos de vestir. En consecuencia, la identidad de las mujeres “se construye no sólo a partir de la asignación de roles y la diferenciación respecto del hombre, sino también es un proceso de construcción de la identidad por la vía de la diferenciación con otras mujeres” (Vallejos, 2007, p. 6).

En definitiva, el atavío adquirido por las indígenas (polleras, mantas y sombreros) se estaba convirtiendo en una expresión cultural casi exclusiva del mundo indio. Esto sucedía en vista de que:

> La paradoja de la opresión en el estado liberal consiste en que falazmente apela a un reco-

2 Rivera Cusicanqui se nutre de las investigaciones de la historiadora Rosana Barragán para teorizar acerca de los cambios de indumentaria de las mujeres en Bolivia. En concreto, toma de ella el artículo “Entre polleras, lliqllas y ñañacas: los mestizos y la emergencia de la tercera república” (1992).

> nocimiento de los derechos de todxs –como trabajadorxs y como ciudadanxs– pero en los hechos niega incluso la condición humana de las poblaciones oprimidas (Rivera Cusicanqui, 2011, p. 201).

Ergo, en el periodo liberal el blanco-mestizo apelaba a la oposición civilización-barbarie para evitar que las mujeres indias ascendieran a mestizas; a lo mucho se quedaban con el rótulo de cholas, pero seguían siendo inferiores. Esto implicó que el segundo horizonte de sentido continuara y profundizara el colonialismo implantado en el primer horizonte. La identidad indígena, entonces, se fue construyendo a partir del racismo, por medio de la obsesión diferenciadora del blanco y de la blanca con relación a la nativa; deseaban que la india, a la que Occidente le había dado esa etiqueta, continuara con esa identidad para siempre.

La mujer indígena frente a los mecanismos liberales

De manera evidente, la época liberal conllevó, al igual que el primer horizonte, un *pachakuti* cruento para la sociedad india, sobre todo para las mujeres indígenas. En efecto, mediante el par opuesto civilización-barbarie se clasificaba a la indiada como seres irracionales y salvajes. No obstante, a pesar de ese panorama desolador, los indígenas apelaban a estrategias que contradecían las clasificaciones antojadizas de la élite mestizo-criolla.

Las prácticas ritualistas, para ilustrar un caso, persistieron en el periodo liberal. Pese a la implantación férrea del cristianismo, que se dio en el horizonte colonial, las creencias propias estaban vigentes. A decir de Rivera Cusicanqui:

> En este sentido, la presencia de deidades femeninas en relación de equilibrio con sus pares masculinos en el panteón andino, proyecta en el culto a los ancestros la bilateralidad de las líneas de descendencia, al encomendar aspectos específicos del ciclo ritual a hombres y a mujeres por separado (2010a, p. 188).

La autora da a entender que hay dos tipos de divinidades en el mundo andino: las masculinas y las femeninas. Ambas tienen sus propias características y funciones; empero, en cuanto a jerarquía, quizás las deidades femeninas tengan mayor fuerza.

Es cierto que las líneas de parentesco en la época precolonial eran muy diferentes. Aquello, sin duda, fue trastocado por la casta dominante. Sin embargo, no es verdad que las ritualidades andinas hubieran desaparecido. No por nada la deidad máxima del mundo aymara es femenina. La Pachamama es la madre naturaleza, es la divinidad que rige y ordena el espacio-tiempo (*pacha*).

Entonces, a partir de la conservación de las creencias propias se logró frenar la imposición identitaria. Mediante las deidades femeninas como la Pachamama se mostró que el mundo no solo es masculino, ya que en la sociedad las mujeres también cumplen roles vitales. Por tanto, la idea del ciudadano era una propuesta que camuflaba el colonialismo, dado que negaba la cultura de los pueblos nativos.

Ahora bien, ¿será que la identidad andina de las mujeres se mantuvo tal cual? Si ya en el periodo colonial las mujeres, por medio de la vestimenta, pretendían ascender socialmente, cambiar su identidad, en el periodo liberal ocurrió lo mismo.

Que la religión andina siguiera viva no implicaba que el indio o la india no empezaran a adorar a divinidades foráneas. Pudo ser que la Pachamama, verbigracia, fuera una deidad más plural, más humana, a diferencia del dios cristiano; empero, debido al colonialismo interno, el verdadero ser supremo que merecía recibir alabanzas era el dios Yahvé.

En vista de que la idea de ciudadanía fue promovida en el segundo horizonte histórico, "el nuevo Estado internalizó la estructura colonial, perpetuándola como *colonialismo interno*" (Fernández, 2016, p. 158). Por ello, la mujer indígena mantenía su *memoria larga*, como la adoración a sus deidades propias, a la par que iba adquiriendo rasgos occidentales, como la pollera. Del mismo modo, al ver que la india iba, de a poco, volviéndose chola o mestiza, la mujer con herencia occidental cambiaba de vestimenta con el fin de diferenciarse rotundamente de las indias. En efecto, la mujer de "mayor estirpe" promovía la

distinción, pese a la convivencia diaria con las mujeres de "menor estirpe".

Por otra parte, el colonialismo interno provocó que las mujeres indígenas recurrieran a estrategias de ascenso social, ora para ellas mismas, ora, en el mejor de los casos, para que sus hijos pudieran hacerlo, aunque eso, a la larga, implicara el desprecio de sus descendientes. En palabras de Rivera Cusicanqui:

> Como todo imaginario colectivo, sin duda éste refleja algo de la realidad vital implicada en la apuesta femenina por el mestizaje. Las estrategias conyugales hipergámicas de las mujeres –así implicasen un status de segunda– les permitían compensar su falta de legitimidad social hacia arriba, con un poder económico y de prestigio que ejercían –a veces con la ayuda del amante– sobre los suyos, lo que frecuentemente se traducía en la adquisición de propiedades y negocios (2010a, p. 194).

La socióloga boliviana Rivera Cusicanqui, cuando conversa sobre el mestizaje femenino, habla tanto de la mujer india o no india como de las cholas o de las birlochas, etc. Quizás ahora la idea de "mujer de segunda" sea rechazada rápidamente, pero en un contexto de racismo, discriminación y odio era un método plenamente válido.

Entonces, ¿cómo se construyó la identidad de las indígenas en el ciclo liberal? Por una parte, manteniendo y cultivando las propias prácticas culturales, como la adoración a la Pachamama; por otra, rivalizando y peleando el lugar de la clase dominante. Esto último significa que, por medio de la vestimenta o, en casos extremos, por la hipergamia, la indígena fue modificando su ser: de indias a cholas o a mestizas; sus hijos, de indios a cholos o a ciudadanos mestizos.

La formación de la identidad indígena femenina en el horizonte populista

Recursos populistas de imposición identitaria

El tercer sintagma histórico se consolidó en 1952. En esa etapa, de ese año en adelante, la élite mestizo-criolla recurre, al igual que en los dos anteriores

(…) el colonialismo interno provocó que las mujeres indígenas recurrieran a estrategias de ascenso social, ora para ellas mismas, ora, en el mejor de los casos, para que sus hijos pudieran hacerlo, aunque eso, a la larga, implicara el desprecio de sus descendientes.

casos, a mecanismos para moldear la identidad indígena. De acuerdo con Rivera Cusicanqui, "La oposición desarrollo-subdesarrollo, o modernidad-atraso, resultaron así sucedáneas de un larguísimo habitus maniqueo, y continúan cumpliendo funciones de exclusión y disciplinamiento cultural, amparadas en la eficacia pedagógica de un Estado más interventor y centralizado" (2010a, pp. 40-41).

De lo anterior se sostiene que en el ciclo populista se continuó, como antaño, con el sometimiento de las mujeres indígenas. La casta dominante del horizonte populista también recurrió a una oposición, la cual era: desarrollo-subdesarrollo, oposición aparentemente blanda, pero solo eufemísticamente.

Ya sea a nivel cultural (indumentaria, religión, etc.), ya sea a nivel biológico (entrecruzamientos, abusos, violaciones, etc.), las mujeres difuminaron las distancias entre lo indio y lo blancoide. En la época populista hubo un emergente crecimiento de los cholos, mistis o mestizos (masculinos o femeninos). No obstante, la exclusión y la discriminación siguieron más vivas que nunca. En consecuencia:

> El discurso "miserabilista" que objetiviza a indios y mujeres como víctimas sufridas, objetos de la explotación y tributarias/os de una identidad y protagonismo ajenos, logra sumirlos/as en el anonimato colectivo de su condición de colonizados/as, privándoles de su condición de sujetos protagonistas de la historia (Rivera Cusicanqui, 2005, p. 137).

Gracias al populismo del '52 la indígena podía ser ciudadana, "educarse" y "civilizarse", empero, aún era pre-moderna; precisamente por eso era urgente su ingreso a la escuela. Esto aconteció debido a que "El discurso del mestizaje del momento populista es la punta de lanza de la acción civilizatoria que se vale del sindicalismo, la escuela y el clientelismo político como herramientas de homogeneización y

construcción identitaria" (Brighenti y Gago, 2017, p. 63). Las indígenas podían ser ciudadanas, pero en calidad de víctimas sufridas.

En el mestizaje había un trasfondo oculto: el sometimiento de la mujer indígena. Es decir, la mezcla no podía ir en dirección al indio, menos a la india. El ciudadano ideal promovido por el Estado de 1952 era el hombre civilizado, cristiano y moderno. De ahí se desprende que "Las élites no pueden imaginar ni tolerar el proceso inverso, o quizás se lo desprecia aún más, porque sería una especie de regresión voluntaria" (Rivera Cusicanqui, 2018b, p. 143). El abigarramiento, por ende, nunca tomó como modelo a la mujer indígena.

En ese tenor, el *pachakuti* continuó siendo adverso para las indígenas. Es más, si la propuesta era el mestizaje, las mujeres no indígenas seguirían siendo "superiores" en comparación a las féminas con raíces indígenas. Por ello, "Lo que queda fuera de discusión con esta transacción entre mujeres de distinto poder económico y origen cultural, es la imagen de las ocupaciones domésticas como si 'naturalmente' correspondieran al sexo femenino" (Rivera Cusicanqui, 2010a, p. 219). Luego, las mujeres con orígenes indígenas adquirieron una ciudadanía de segunda categoría; eran, por ejemplo, las sirvientas de casa.

En resumidas cuentas, el recurso maniqueo de modernidad-atraso sirvió a la casta mestizo-criolla para continuar con el sometimiento de las indígenas. Si bien había un mayor acceso al mundo occidental, a diferencia de las anteriores etapas históricas, el mestizaje siempre avanzó en dirección al ciudadano varón, nunca hacia la mujer india. Por consiguiente, las identidades se tornaron conflictivas: la mujer india debía educarse y devenir en mestiza. Cuando se iba materializando esa meta, sin embargo, fue obstaculizada por las o los dominantes.

La mujer indígena frente a los mecanismos populistas

En el tercer sintagma de sentido, tal como se dijo líneas atrás, la idea del ciudadano mestizo se consolida; por tanto, todo rastro indígena queda desvalorizado. ¿En ese contexto aculturador se manifestaron resistencias contra la imposición cultural blanca o realmente triunfó el ideal del hombre civilizado?

El ciclo populista perpetuó el colonialismo interno: el rechazo no solo venía de afuera, del blanco-mestizo; venía de adentro, de uno mismo.

En los dos primeros horizontes de sentido hay expresiones culturales tanto de resistencia como de asimilación. En el tercer ciclo la adquisición de atributos occidentales es más fuerte que la conservación de lo propio.

En efecto, por medio de la "educación para todos" y del voto universal, por ejemplo, las indígenas pudieron, ahora sí, conocer y vivir acorde al mundo blanco-mestizo. Esto implicó negar lo tradicional; implicó, incluso, un cierto autorrechazo por el origen o por la madre india que uno tiene. De ahí que "El mundo del mestizaje se vuelve un espacio crítico en el cual uno es tanto victimizador como víctima, tanto sujeto como objeto de opresión" (Sinclair, 2010, p. 15). Si el deseo era conseguir la ciudadanía mestiza, se debía aborrecer lo contrario a ella; es más, se debía excluir a quienes no perseguían dicho ideal.

El ciclo populista perpetuó el colonialismo interno: el rechazo no solo venía de afuera, del blanco-mestizo; venía de adentro, de uno mismo. Así:

> Apenas un individuo se perciba como perteneciendo a una clase superior, inmediatamente asumirá una actitud y un comportamiento que reproduce el proceso que dio y da lugar a la dominación y discriminación coloniales. Es esa reproducción incesante lo que constituiría el meollo del problema del mestizaje colonial andino o del colonialismo interno (Iturralde, 2015, p. 48).

No hay por qué sorprenderse de que los hijos de las indígenas renegaran de sus raíces: se negaba el origen cultural y se despreciaba a la madre india.

En el mismo tenor, la casta dominante de la etapa populista promovió la educación de la india; sin embargo, al sentirse amedrentada por esa mujer, la continuó llamando indígena. Para Rivera Cusi-

canqui, "Este proceso brutal, que acepta sólo para excluir, que afirma con la condición de negar, es lo que he denominado 'mestizaje colonial andino'" (2010a, p. 133). El Estado del '52 aceptó que la mujer india deviniera en ciudadana; no obstante, cuando se fue consolidando ese objetivo, la excluyó, la volvió campesina o chola: ese es el mestizaje colonial.

Luego de la revolución de 1952, por tanto, las identidades llevaron la marca de la disparidad. El hijo de la india podía acceder a la educación y podía, por ende, adquirir rasgos blanco-mestizos. Al mismo tiempo, creía que ese deseo era frenado por el origen cultural. De ahí el odio a la progenitora. "Mientras mejor excluya uno a esos que cree que su grupo de recepción excluye, mejor será integrado en el grupo" (Iturralde, 2015, p. 54). Se razonaba así: ahora soy mestizo o mestiza, por tanto, tengo el deber de negar tanto a mi cultura nativa como a mis progenitores indios.

Como resultado, las identidades en el ciclo populista tenían el atributo de la *doble mediación*. Este concepto es llamado por la socióloga Rivera Cusicanqui (2018a) como la condición *pä chuyma*[3], característica fundamental del colonialismo internalizado. Dicha condición no solo está presente en la mujer indígena, sino en el cholaje, en las élites dominantes. Por eso:

> El *chhixi* o *pä chuyma*, el híbrido, el que fusiona identidades, cree que ya no tiene problemas culturales, porque se siente "boliviano". Pero cuando se emborracha de poder le sale el patrón, o si se emborracha de alcohol le sale el indio y entonces le nacen violencias atávicas y gestos de autoritarismo o misoginia (Rivera Cusicanqui, 2018b, p. 88).

El mestizo, el que cree en la síntesis cultural, es un ser *pä chuyma*. Nacer hombre es lo mejor que le puede pasar al hijo del indio. Yendo al cuartel uno se hace *jaqi* (ciudadano) o *pater familia*. La mujer es un complemento más; jamás puede ser la jefa de hogar, hecho que estaría cambiando en la actualidad. Esa dinámica de negación demuestra que el colonialismo interno seguía dando las pautas, en el horizonte populista, de estratificación sociocultural.

(...) la identidad de la indígena se construyó a partir del sometimiento del blancoide y, simultáneamente, a partir de la propia búsqueda de ascenso cultural.

Entonces, el populismo del nacionalismo revolucionario moldeó la identidad de las indígenas por medio de la educación y del voto universal, entre otras medidas. El objetivo era crear individuos plenamente híbridos y sintéticos. Cuando la mujer india fue extirpando ese su adjetivo que siempre la acompañó, la élite mestizo-criolla, paradójicamente, le recordaba su rasgo primordial: que era un ser de origen inferior proveniente de alguna etnia nativa. Aquello generó que las mujeres, como también los hombres, tuvieran una subjetividad en constante conflicto: la búsqueda incesante de adquirir la identidad mestiza a cambio de negar la otra identidad (la más profunda), la india.

A modo de conclusión

Los senderos por los que atravesó la mujer indígena fueron tres, según lo desarrollado. El primero corresponde al ciclo colonial. Los vencedores, en esa etapa, moldearon la identidad de los vencidos a partir del mecanismo diferenciador entre cristianismo y paganismo. Indígena o india hacían referencia a lo más bajo de la jerarquía social. Sin embargo, las indígenas, debido a la cruenta imposición cultural, recurrían a estrategias de mímesis cultural. Así, por medio de la adopción de indumentarias foráneas iban adquiriendo una nueva identidad: la de chola. Luego, la identidad de la indígena se construyó a partir del sometimiento del blancoide y, simultáneamente, a partir de la propia búsqueda de ascenso cultural.

La segunda travesía de las indígenas tuvo que ver con el horizonte liberal. Cuando la élite mestizo-

3 Esta expresión aymara tiene su correlato en el idioma inglés. *Double bind* es una noción que hace referencia a un "alma dividida", a un Estado en conflicto, debido al mandato de imperativos contrapuestos. Rivera Cusicanqui (2018a) manifiesta que dicho concepto fue acuñado por el antropólogo Gregory Bateson. Claro está, el uso de esa categoría se extiende a varios campos, pues Rivera Cusicanqui muestra que Gayatri Spivak también la emplea.

criolla vio a las indígenas modificar su identidad, puso impedimentos en el sendero. Desde la distinción entre civilización y barbarie se frenó el ascenso social de las mujeres. De ese modo, al contemplar que las indias ya usaban indumentarias muy similares, las mujeres no indígenas cambiaron de vestimenta, por lo que quienes usaban polleras y mantas eran, ahora, las indias o cholas. Entonces, las indígenas continuaron llevando la huella de lo salvaje. No obstante, esas mujeres, a nivel biológico o a nivel cultural, hicieron que su descendencia sí rivalizara con la casta dominante.

Por su parte, la élite dominante, en el ciclo populista del '52, recurrió a métodos más camuflados para continuar con la diferenciación. Fue así que por medio del par opuesto modernidad-atraso se buscó que el indio se convirtiera en ciudadano mestizo. Las mujeres indígenas recorrieron por ese trajín; sin embargo, al ver la pérdida de diferencias, pues ellas ya podían ingresar a la escuela y participar en las elecciones, la casta dominante cambió de parecer. Podían ser modernas, se les señalaba a las indígenas, pero siempre conservando su origen étnico. Por tanto, si acaso las indias llegaban a tener la ciudadanía, era una de segunda categoría.

En suma, la identidad de la mujer indígena en Bolivia fue establecida a partir de los tres horizontes históricos de los que habla Silvia Rivera Cusicanqui. En los tres ciclos se pretendía extirpar lo maligno o salvaje de las indias. Asimismo, al ver que, en cierto modo, las indígenas iban acercándose a los dominantes, ellos les recordaban, precisamente, que eran incultas e inferiores. De ahí surgieron las identidades conflictivas, *pä chuyma*. Por un lado, las prácticas culturales nativas seguían presentes en el imaginario indígena; por otro, la cultura occidental se incrustaba cada vez más y más. ¿A cuál seguir? Es una pregunta que genera tensión, pues, en muchos casos, seguir una puede implicar negar la otra.

Bibliografía

Brighenti, M. y Gago, V. (2017). La hipótesis del mestizaje en América Latina: del multiculturalismo neoliberal a las formas contenciosas de la diferencia. *Mora*, *23*(1), 53-75.

Claros, L. (2013). Oposiciones, contrastes y armonías. Análisis del devenir del concepto de mestizaje en la obra de Silvia Rivera. *Umbrales*, (25), 147-172.

Fernández, E. (2016). Pensadoras latinoamericanas. Aproximaciones a las filosofías críticas de Ivone Gebara, Silvia Rivera Cusicanqui y Francesca Gargallo. *Revista Realidad*, (148), 149-167.

Fernández, E. (2018). Multitemporalidad y estructura colonial. La mirada de Silvia Rivera Cusicanqui sobre la conflictividad histórico-social. *Otros logos*, (9), 29-45. http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0009/4_2018_3_Fernandez_7.pdf

Iturralde, F. (2015). Descolonización y colonialismo interno: lugar y función de lo colonial. *Bolivian Studies Journal / Revista de Estudios Bolivianos*, (21), 39-58. doi: 10.5195/bsj.2015.126

Martínez, V. (9-10 de mayo de 2013). *Mujeres andinas y multitemporalidades: la perspectiva de género en Silvia Rivera Cusicanqui* [Ponencia]. Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCUYO, Mendoza, Argentina. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/6197/martinezespinolaponmesa7.pdf

Rivera Cusicanqui, S. (2005). Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el álbum de la revolución. *T'inkazos*, (15), 133-156. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=426141562008

Rivera Cusicanqui, S. (2010a). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia.* La mirada salvaje.

Rivera Cusicanqui, S. (2010b). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Tinta limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2011). La identidad ch'ixi de un mestizo: En torno a la voz del campesino, manifiesto anarquista de 1929. *Ecuador debate*, (84), pp. 193-204.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). Violencia e interculturalidad. Paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy. *Telar*, (15), 49-70.

Rivera Cusicanqui, S. (2018a). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina.* Plural editores.

Rivera Cusicanqui, S. (2018b). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.* Tinta limón.

Sarmiento, L. (2017). Genealogía de la motivación. El subtexto de la pena: la esperanza Silvia Rivera Cusicanqui. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, *XV*(2), 1337-1342. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77352074039

Sinclair, T. (2010). Claroscuro andino: nubarrones y destellos en la obra de Silvia Rivera Cusicanqui. En S. Rivera, *Violencias (re) encubiertas en Bolivia* (pp. 7-23). La mirada salvaje.

Vallejos, C. (19-21 de septiembre de 2007). *Homogeneizaciones, subordinaciones y ausencias. Intentando sistematizar una búsqueda epistemológica* [Ponencia]. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. https://www.aacademica.org/000-024/190

Recepción: 29 de julio de 2022
Aprobación: 9 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | N° 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 32-37 | 2022 | ISSN 2789-004X

Mujeres, género, historia y archivos

Andrea Barrero C*

Women, gender, history and archives

Resumen: El presente ensayo aborda la importancia de rescatar y de resguardar archivos y colecciones documentales familiares y personales para el desarrollo historiográfico de la historia de las mujeres y de la historia de género.

Descriptores: <Historia de mujeres> <Historia de género> <Colecciones particulares> <Archivos familiares> <Archivos>

Abstract: This essay addresses the importance of rescuing and safeguarding family and personal archives, as well as documentary collections for the historiographical development of women's history and gender history.

Keywords: <Women's history> <Gender history> <Private collection> <Family archive> <Archives>

* Magíster en Historia por la Universidad Andina Simón Bolívar (sede Ecuador) y licenciada en Historia por la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca. Investigadora y archivera del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

Introducción

En 1997 la Subsecretaría de Asuntos de Género, dependiente del entonces Ministerio de Desarrollo Humano de Bolivia, propició una serie de publicaciones de carácter histórico, en la que se presentaron historias de mujeres bolivianas a partir de diversas temáticas y desde distintos espacios y tiempos, con el propósito de visibilizarlas como “Protagonistas de la Historia”, título que adoptó la colección.

El propósito de la serie era: “contar con la información necesaria para aceptar que la nuestra no es una historia ‘en masculino’ solamente” (Subsecretaría de Asuntos de Género, 1997, p. 5). De esa manera la serie se insertaba historiográficamente en la historia de las mujeres, una corriente que inició en la década de 1960 y que fue consolidándose durante las últimas décadas del siglo XX. Paralelamente, la serie fue publicada dos años después de la IV Conferencia Mundial sobre las Mujeres –más conocida como Conferencia de Beijing (1995), en la que fueron planteados tanto un programa como objetivos ambiciosos en cuanto a derechos de las mujeres y de las niñas, así como sobre igualdad de género, y en la que se dio inicio a un debate respecto al concepto de género entre quienes defendían una definición estrictamente biológica del género y quienes preferían referirse a “los roles de hombres y mujeres como constructos sociales” (Scott, 2008, p. 11).

Hoy, 25 años después de la publicación de aquella serie, el debate sobre el género sigue vigente, al igual que la historia de las mujeres. En esta oportunidad nos concentramos en el desarrollo historiográfico de la historia de las mujeres y de la historia de género, así como en las fuentes que nutren ambas historias.

Historia de mujeres, historia de género

Desde sus inicios hasta ahora la historia de las mujeres ha alcanzado una presencia visible e influyente en el mundo académico. Uno de sus aportes más significativos es el reconocimiento de la pluralidad y de la diversidad de circunstancias en las que han vivido las mujeres, al igual que su reconocimiento como sujetos de una historia compleja que está atravesada por diferencias y desigualdades socioe-

La inclusión del género como una categoría de análisis histórico es uno de los mayores aportes de la historia de las mujeres, pues establece que las relaciones entre sexos no están determinadas por lo biológico, sino por lo social (…).

conómicas y culturales, así como por experiencias y situaciones tanto en la esfera privada como en la pública, cuya experiencia específica no puede ser entendida sin insertarlas en contextos y en procesos históricos más amplios.

A esa manera de pensar la experiencia histórica de las mujeres se debe añadir el análisis de las “relaciones entre los sexos, las modificaciones en el estatus, el proceso de formación de conciencia de las mujeres y los cambios en su situación social” (Nash en García-Peña, 2016, p. 3). De ese modo, la historia de las mujeres las entiende y las analiza como sujetos históricos en toda su complejidad. A la par, el desarrollo de la historia de las mujeres ha cambiado sus puntos de vista y sus objetos de estudio hasta llegar a lo que hoy por hoy conocemos como historia de género. Tal como señala Michelle Perrot: “empezó por una historia de las mujeres para convertirse más precisamente en una historia del género, que insiste sobre las relaciones entre los sexos e integra la masculinidad” (2008, p. 17). En ese sentido, mientras que la historia de las mujeres pretende indagar en la experiencia de las mujeres y en la experiencia femenina desde una perspectiva histórica propia, la historia de género procura “entender la importancia de los sexos, de los grupos de género en el pasado histórico […] para desentrañar qué significados tuvieron y cómo funcionaron para conservar el orden social o promover el cambio” (Zemon Davis, 1976, p. 90); es decir, incluye en su análisis el género como categoría de análisis histórico.

La inclusión del género como una categoría de análisis histórico es uno de los mayores aportes de la historia de las mujeres, pues establece que las relaciones entre sexos no están determinadas por lo biológico, sino por lo social y, por tanto, son plausibles de análisis histórico, sin olvidar que “la categoría de género es específica del contexto, depende de él y como tal deber ser concebido” (Bock, 1991, p. 62). De ahí que el género, en tanto categoría

histórica, no es algo estático, por lo que debe ser utilizado adecuadamente para entender de mejor manera los fenómenos históricos. Ese modo de entender el género permite estudiar:

> [...] las relaciones-procesos entre los sexos y las construcciones que se establecen alrededor de los roles masculino y femenino (roles de género) –después se desarrollan las múltiples identidades de género– como un conjunto de patrones, de comportamientos, normas y prescripciones, pero también de signos y símbolos contradictorios, emociones y costumbres que se construyen, imponen y transforman o reproducen con el paso del tiempo; lo que permite explorar la variabilidad histórica (García-Peña, 2016, p. 5)

Cabe resaltar, además, que el género, al ser una construcción social e histórica, no solo estudia cómo históricamente se ha construido una idea de la mujer, de lo femenino, sino también la construcción de la idea de hombre, de la masculinidad. Ambas construcciones ideales, femenino-masculino, hombre-mujer, ayudan asimismo al análisis de las diversas relaciones sociales, históricas, económicas y culturales construidas en torno al género y al sexo[1]. Esas relaciones-procesos entre los sexos están atravesadas por relaciones de poder; por tanto, el género remite al poder –simbólico o no– y a la construcción de relaciones sociales basadas en la diferencia entre sexos. Es importante reconocer la existencia de tales relaciones de poder para entender la importancia de la historia de las mujeres, al igual que la constitución de archivos, como veremos más adelante.

Tanto la historia de las mujeres como la historia de género deben cumplir con el rigor científico e historiográfico, por lo que siguen métodos y enfoques propios –aunque no únicos–, a la vez que se relacionan con otros campos del conocimiento. Además, ambas formas de hacer historia deben respetar el contexto en el que circunscriben su estudio, rechazar anacronismos y juicios de valor, tener un buen manejo del aparato crítico y desarrollar un buen análisis crítico de las fuentes de las que se nutren.

Fuentes, archivos, mujeres

Como investigadores e investigadoras sabemos que para escribir historia hacen falta fuentes, documentos, huellas, "y esto constituye una dificultad en la historia de las mujeres. Su presencia suele estar tachada, sus huellas borradas, sus archivos destruidos. Hay un déficit, una carencia de huellas" (Perrot, 2006, p. 25). Muchos historiadores e historiadoras pueden cuestionar tales aseveraciones, en la medida en que existen muchas fuentes que hablan de las mujeres y de su presencia inequívoca en la sociedad en distintos periodos históricos, fuentes en las que sus voces pueden escucharse. Por antonomasia, tales fuentes son los expedientes judiciales y las escrituras públicas o notariales. Sin embargo, como señala Arlette Farge (1991), las huellas dejadas en archivos judiciales y notariales nos adentran a un mundo de pasiones y de desorden; nos muestran un rostro femenino exacerbado. Esas huellas, incluso, están mediadas por escribanos, notarios, procuradores, abogados y otros letrados, que en su momento actuaron como una especie de "ventrílocuos", pues tenían el poder de convertir la palabra dicha en palabra escrita, dando una voz "oficial" a las personas que acudían a ellos.

Por esa razón, Perrot pone énfasis en que las voces que se escuchan en dichos documentos son solo ecos en los que "se perciben sus reticencias, la inmensidad de lo no dicho. Se siente el peso de su silencio" (Perrot, 2006, p. 34). No por ello los expedientes judiciales y las escrituras notariales dejan de ser fuentes valiosas para el estudio de la historia de las mujeres. Al contrario, en ellos podemos encontrar detalles de la vida cotidiana que no están presentes en otros documentos, por lo que al leerlos historiadores e historiadoras deberán poner atención a lo dicho y a lo no dicho.

¿Dónde encontramos entonces las voces femeninas que tanto buscamos? Las fuentes para la historia

1 En la actualidad, el género engloba varios tipos de estudios: de mujeres, de las relaciones sociales y culturales entre los sexos, de las masculinidades y de la diversidad sexual, sobre la organización social de las relaciones entre hombres y mujeres, las conceptualizaciones de la semiótica del cuerpo, el sexo y la sexualidad, las microtécnicas de poder manifestadas en la dominación masculina y la subordinación femenina, las formas en las que se construyen identidades subjetivas y las aspiraciones individuales (Lamas, citado en García-Peña, 2016, p. 6).

de las mujeres están por todas partes, mezcladas con las de los hombres. Brotan ante la mirada que las solicita, ante la mirada de quien las busca. Podemos encontrarlas en la prensa y en especial en revistas femeninas que desempeñaron un rol importante para el acceso de las mujeres al ámbito público a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Algunas mujeres aprovecharon esas tribunas para desarrollar la emancipación femenina. Podemos hablar entonces de una prensa feminista comprometida, en la medida en que muchas feministas estuvieron conscientes del rol de la prensa en la opinión pública. En Bolivia el ejemplo más claro de este tipo de publicaciones es *Feminiflor*[2].

Otro tipo de voces, un poco más "privadas", están contenidas en la correspondencia, un género en el que mujeres y hombres encontraron una forma de sociabilidad, de expresión e incluso de amistad, de complicidad y de admiración femenina. Las mujeres, en sus cartas, escribían a diversos lectores y lectoras sobre distintos temas. Su prosa podía ser sencilla, directa y reflejar un estilo muy propio y cultivado, dependiendo del nivel de instrucción de su autora, así como de su propósito.

Las cartas tienen una característica que las hace infinitamente preciosas: permiten que se oigan las voces de las mujeres sin mediación alguna. No obstante, la correspondencia tiene en conjunto dos grandes problemas. En primer lugar, las voces que están representadas son pocas, en la medida en que no todas las mujeres sabían leer y escribir –problema compartido con las revistas femeninas–, por lo que este tipo de fuentes ayuda a analizar solo a un grupo específico de mujeres[3]. En segundo lugar, y quizás lo más problemático, son pocas las cartas de mujeres conservadas en acervos públicos y privados, más todavía si consideramos que las colecciones o los archivos particulares/familiares legados por mujeres son escasos, ya que en su mayoría estos corresponden a hombres.

Es posible que la ausencia de archivos particulares femeninos se deba a cierta autocensura y autodestrucción por parte de las propias mujeres, aunque también es posible que sus descendientes no hayan considerado la importancia de tales archivos personales (…).

Es posible que la ausencia de archivos particulares femeninos se deba a cierta autocensura y autodestrucción por parte de las propias mujeres, aunque también es posible que sus descendientes no hayan considerado la importancia de tales archivos personales y, en consecuencia, se hayan destruido con el paso del tiempo. Como historiadores e historiadoras sabemos que un archivo, como cualquier otro espacio productor de memorias, es selectivo. De hecho, historiadores e historiadoras y archivistas debaten constantemente sobre la documentación que debe ser resguardada o no en los archivos. Un proceso similar siguen los archivos familiares/personales en cuanto a la decisión de qué guardar o no, qué es valioso o no, qué tiene importancia histórica o no, elementos que implícita e inconscientemente pasan por un condicionamiento sexualmente selectivo. En palabras de Perrot: "los descendientes se interesan en los grandes hombres de la familia, pero mucho menos en sus bisabuelas, desdibujadas y oscuras" (2006, pp. 38-39).

Ese condicionamiento sexualmente selectivo responde, a su vez, a la diferencia entre los roles de género –el "deber ser"– y los espacios que deben ocupar las mujeres y los hombres. Por lo general, y dependiendo de los contextos históricos y de los espacios específicos, los hombres están en el espacio público, en tanto que el espacio privado es el lugar privilegiado para las mujeres, lo que no niega la existencia de mujeres que transgredieron los roles de género asignados y tuvieron un lugar en la esfera pública.

La historia se ha ocupado principalmente del estudio de lo público y "los criterios de construcción de los hechos históricos centrados en la vida pública se refieren a una humanidad genéricamente

2 *Feminiflor* fue una publicación mensual fundada y producida en Oruro entre 1921 y 1924 bajo la conducción de Laura Graciela de la Rosa Torres, Nelly López Rosse y Bethsabé Salmón Fariñas. Es considerada un hito histórico en el periodismo femenino y feminista en Bolivia. A ese tipo de prensa feminista deben añadirse *Eco Femenino* e *Índice*, publicaciones fundadas por María Luisa Sánchez Bustamante, y *Venas de Plata*, creada por Laura Córdova.

3 Es durante el periodo liberal cuando la educación femenina tomó importancia desde el Estado. Así, por ejemplo, se crearon colegios y liceos para señoritas, favoreciendo en especial al área urbana de Bolivia.

Los archivos personales, particulares o familiares existen, aunque no siempre podamos verlos o identificarlos con claridad.

neutra, pero en realidad aluden a la parte masculina de la misma" (García Peña, 2016, p. 2). Ese planteamiento bien puede explicar las razones por las que se privilegia la documentación de un miembro de una familia en el espacio público y no así la documentación referida al espacio privado. A ello debemos añadir que, en muchos casos, las mujeres que salieron y participaron en el espacio público debieron cuestionar el orden establecido, luchar por conseguir el reconocimiento social y, finalmente, conquistar un lugar negado para ellas durante mucho tiempo, y también dejar un legado documental que dé cuenta de su vida.

La importancia de los archivos personales/familiares radica en que en ellos se conservan testimonios relativos a la vida y a la obra del productor –o de los productores–, así como de las organizaciones –públicas o privadas– de las que fue parte; son puertas de acceso al universo social en el que se desenvolvió. Los archivos están atravesados por experiencias y por intereses personales en un contexto específico, razón por la que ofrecen a quienes investigan información que no es posible encontrar en otros fondos.

Es fundamental preguntarnos dónde están esos archivos, cuál es su estado de conservación y cómo es su acceso al público. Por ejemplo, el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB) resguarda 53 colecciones personales. De ellas, cuatro son consideradas como archivos familiares en los que resaltan dos mujeres: María Josefa Mujía y Clotilde Urioste –más conocida como "la princesa de la Glorieta"–, y solo uno es exclusivamente femenino, patrimonio de Blanca Torres Martínez; las restantes 48 colecciones pertenecen a hombres. La ausencia de colecciones pertenecientes o conformadas por mujeres es más que notoria. De ahí la necesidad de crear conciencia sobre la relevancia del legado documental familiar femenino.

Conclusión

Los archivos personales, particulares o familiares existen, aunque no siempre podamos verlos o identificarlos con claridad. Están conformados por papeles, fotografías, cintas de audio y de video, dibujos, recortes, apuntes, cartas, diarios personales, cuadernos, entre otros, reunidos a lo largo de una vida, o de varias. En tal sentido, "elaborar archivos, conservarlos, registrarlos supone cierto compromiso con uno mismo, con la propia vida, con la propia memoria" (Perrot, 2006, p. 38). Dichos archivos constituyen espacios importantes para acercarnos a la vida privada y a la construcción de relaciones intra e interfamiliares, en las que las relaciones de género saldrán a la luz con mayor claridad que en los archivos públicos. Rescatar esos archivos y ponerlos a disposición de la sociedad debe ser una preocupación constante de archivistas y de investigadores e investigadoras.

La importancia de resguardar estos archivos no pasa únicamente por el rescate de una memoria familiar, sino también por el reconocimiento de su relevancia para la reconstrucción de relatos, para la historia de las mujeres y del género, pues es en los archivos personales/familiares donde podemos encontrar y escuchar voces femeninas y masculinas sin mediación alguna que, desde lo privado, revelan una visión propia del espacio que habitan, de los cambios que en él ocurren; es decir, nos ofrecen una visión personal del momento histórico del que son testigos y actores. A partir de esa polifonía es posible reconstruir historias que aporten a un debate social crítico, analítico y reflexivo que nos acerque a la comprensión de la realidad.

Han pasado 25 años desde la publicación de la colección "Protagonistas de la Historia". En estas dos décadas y media los aportes historiográficos relativos a la historia de las mujeres y del género han ido en aumento, pero es válido preguntarnos si esos avances son suficientes[4]. Algo similar ocurre con el rescate y el hacer accesibles los archivos particulares. Pensamos en los archivos producidos por mujeres, al igual que en los archivos de los colectivos de la diversidad sexual, que den cuenta de los procesos históricos de las diversidades sexuales, necesarios ambos para entender el desarrollo histórico de las relaciones de género que, como bien señala

4 Es necesario realizar un balance historiográfico que muestre los avances en la investigación realizados en los últimos años, tarea que queda fuera del alcance y de los objetivos del presente ensayo.

Bock, "están en el origen de todas ellas y las influyen. Y, a la inversa, que todas las demás relaciones humanas contribuyen y actúan en las relaciones de género" (1991, p. 76).

De lo anterior surge la importancia de crear espacios de debate y de reflexión que repercutan tanto en los espacios académicos como en la sociedad, impulsando nuevas investigaciones y lecturas de la realidad, una realidad compleja y cambiante de la que todos y todas somos parte, y que, a la par, permitan crear una conciencia colectiva sobre la relevancia de los archivos, de las fuentes, de la historia, de las mujeres y del género.

Bibliografía

Bock, G. (1991). La historia de las mujeres y la historia del género: Aspectos de un debate internacional. *Historia Social*, (9), pp. 55-77.

Farge, A. (1991). *La atracción del archivo.* Ediciones Alfons el Magnànim.

García-Peña, A. L. (2016). De la historia de las mujeres a la historia del género. *Contribuciones desde Coatepec*, (31). https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150017004

Perrot, M. (2006). *Mi historia de las mujeres*. Fondo de Cultura Económica.

Scott, J. (1996). Historia de las mujeres. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia*, pp. 59-88. Alianza Editorial.

Scott, J. (2008). *Género e historia*. Fondo de Cultura Económica y Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Subsecretaría de Asuntos de Género, Coordinadora de Historia (1997). Serie Protagonistas de la Historia (18 libros). Ministerio de Desarrollo Humano, Secretaría de Asuntos Étnicos, de Género y Generacionales, Subsecretaría de Asuntos de Género.

Zemon Davis, N. (1976). Women's History in Transition: The European Case. *Feminist Studies*, *3*(3-4), pp. 83-103.

Recepción: 21 de junio de 2022
Aprobación: 19 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | Nº 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 38-49 | 2022 | ISSN 2789-004X

Ser marrón en un país racializado: feminismos, política y decolonialidad

Lourdes Montero*

Being brown in a racialized country: feminisms, politics and decoloniality

Resumen. El debate sobre el racismo en Bolivia ha cobrado vigencia a partir de la crisis política vivida el 2019. La polarización de concepciones ideológicas, en un momento de extrema tensión, revela la profunda segregación y jerarquización racial de una Bolivia que aún aspira a la igualdad.

La autora, partiendo de su experiencia personal, reflexiona en torno a los procesos de racialización de las interacciones cotidianas que naturalizan y legitiman la desigualdad, sosteniendo que en Bolivia el racismo y el machismo se combinan simbióticamente para producir valores, actitudes y prácticas de exclusión violenta.

Descriptores. <Feminismo> <Racismo> <Desigualdad> <Discriminación>

Abstract. The debate about racism in Bolivia has gained attention of the media, politicians and scholars as consequence of the political crisis experienced in 2019. At a time of extreme tension the polarization of ideological conceptions reveals the profound segregation and racial hierarchical structures in Bolivia, that still aspires to equality.

The author, based on her personal experience, ponders on the processes of racialization in daily interactions that naturalize and legitimize inequality in Bolivia. For the author racism and gender inequality are symbiotically combine to produce values, attitudes and practices of violent exclusion.

Keywords. <Feminism> <Racism> <Inequality> <Discrimination>

* Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma de México. En su vida laboral ha transitado del sector privado a la gestión pública, llegando a desempeñarse como viceministra de la Pequeña Producción del Ministerio de Desarrollo Económico de Bolivia y a dirigir organizaciones no gubernamentales nacionales como el Centro Gregoria Apaza. Actualmente es directora de Oxfam en Bolivia. lourdes.montero@oxfam.org

A modo de introducción

Inicio este escrito con una serie de experiencias en torno a la densa jerarquización pigmentocrática que reina en Bolivia. Recién llegada a La Paz me entusiasmé con el teatro y decidí unirme a un grupo que ensayaba en el Centro Don Bosco de El Prado. Me recibieron calurosamente, y pronto me integré participando de papeles menores en las obras que el grupo ponía en escena. Confiada en mi avance técnico, decidí audicionar para el papel de Eva en una escena clásica del evangelio. Al saber mis intenciones, el director del grupo me detuvo bruscamente: "¿Dónde se ha visto una Eva morocha? Mejor piensa en otro papel". Hasta ese momento no tuve conciencia de que el color de mi piel era central en la definición de los personajes que se me asignaban en el grupo de teatro.

Un par de años después, terminando mi carrera de comunicadora social, logré integrar el equipo de trabajo de Canal 7, la televisión estatal boliviana. Cierto día, en un momento de intercambio informal con el presentador de noticias (cara pública del medio de comunicación), la conversación derivó en las recomendaciones de este decano de la comunicación sobre mis posibilidades laborales. "Te recomiendo especializarte en producción", me dijo, "tu color no te ayuda si quisieras ser presentadora de televisión". El consejo fue honesto e incluso cariñoso, puesto que a inicios de la década de 1990 era casi imposible ver un rostro moreno delante de cámaras, excepto en Radio Televisión Popular (RTP).

Y es que quienes gozamos de ciertos privilegios por acceso a la educación a veces tendemos a olvidar nuestro color, creyendo que gozamos de las prerrogativas de una sociedad de iguales. Pero con frecuencia encontramos a alguien que nos recuerda de manera pedagógica que lo moreno no es tan solo un color de piel, sino una forma de ser en la sociedad. La jerarquía cromática en Bolivia es, como sostiene Marco Avilés (2021), "esa mentalidad piramidal que todos tratamos de escalar como podemos para llegar a esa puntita de privilegio donde habitan los 'blancos', la casta superior, modelo de éxito y belleza". En referencia al Perú que analiza, Avilés sostiene: "Somos casi tan expertos en leernos la piel, el cabello y los apellidos como en negarlo de inmediato" (*Ibidem*).

> (…) quienes gozamos de ciertos privilegios por acceso a la educación a veces tendemos a olvidar nuestro color, creyendo que gozamos de las prerrogativas de una sociedad de iguales.

En Bolivia nos gusta iniciar cualquier conversación sobre el tema con "yo no soy racista, pero…". Para Carlos Macusaya (2020, p. 25), el racismo se expresa en nuestras interacciones cotidianas, pero abordarlo es desagradable porque las prácticas racistas han sido naturalizadas y nombrarlas afecta a quienes, de alguna u otra manera, se han favorecidos de esa naturalización. Por su parte, Fernando Molina (2022, p. 133) nos plantea que en Bolivia el racista no es necesariamente consciente. Los racistas no se cuestionan su comportamiento, "lo viven y practican como un automatismo adquirido en sus familias, colegios, círculos sociales etc." (*Ibidem*). En muchos casos son personas bondadosas y, sin embargo, inferiorizan y rechazan lo indígena. A pesar de ello, como nos recuerda Elizabeth Huanca (2021, p. 33), en Bolivia hemos desarrollado la subalternización y la inferiorización en absolutamente todos los niveles. Por ello el racismo es una constante que define las prácticas y los valores políticos, ambientales y culturales validados social y económicamente. La racialización de las relaciones, que está más allá de las jerarquizaciones, atraviesa la validez o la invalidez de un sujeto y de sus productos.

Lo anterior me trae a relatar mi tercera experiencia, tan sutil como gráfica. Yo fui parte de esa generación que todavía tenía dificultades para ingresar a una discoteca si tu fenotipo no correspondía con el "prestigio" que el local quería proyectar. La prerrogativa de ingreso era anunciada en un gran letrero en la puerta: "Nos reservamos el derecho de admisión". Lo irónico era que el portero responsable de definir quién ingresaba era usualmente tan moreno como los clientes a quienes rechazaba. Una amiga, igual de morena que yo, me reveló su truco para nunca ser rechazada: "Siempre voy con el pelo ondulado", me dijo, "¿dónde has visto una india crespa?". Pero en Latinoamérica tener el pelo adecuado para evadir la racialización puede ser ambiguo. Una amiga brasileña me relataba cómo su abuelita ponía especial empeño en "planchar" sus rulos antes de salir, tratando de alejarla de su vínculo con

lo negro. Llegando a La Paz se dio cuenta de que por estos lados sus rulos más bien eran el "cabello correcto", puesto que la alejaban de la sospecha de un origen indígena.

Este cúmulo de experiencias no son más que un ejemplo concreto de cómo opera la clasificación cotidiana que vivimos quienes tenemos el color de piel inadecuado y constantemente somos subalternizados en la estructura social de un país donde pervive una estructura colonial. Y si combinamos nuestra condición morena con la marca biológica de ser mujeres, nos corresponde descender aún más en los escalones del prestigio social.

En el occidente de Bolivia cada vez se reafirma la piel oscura con la adscripción política a un pueblo originario. Así, valiosas intelectuales parten afirmando: "soy una mujer aymara de comunidad" (Huanca, 2021, p. 31) o, si eres artista, puedes declarar: "soy cantante quechua de *pop*, *rap* y *trap*" (como se presenta la peruana Renata Flores). Pero en tierras bajas esto se diluye y nuestro vínculo con lo comunitario y lo ancestral prácticamente se ha perdido, hasta hacernos pensar (como los argentinos) que descendemos de los barcos. Allí los discursos modernos y su imaginario igualitario han logrado establecer el relato de la integración con tanta eficiencia que incluso hemos cultivado nuestra propia versión del mito norteamericano de la persona hecha a sí misma.

En el contexto discursivo de una mayor homogeneización como la cruceña y de una supuesta sociedad "sin razas" como la argentina surge el colectivo Identidad Marrón, que da título a este texto. Se trata de un movimiento artístico y cultural que denuncia el racismo en un país donde "bolita" es uno de los insultos preferidos, referidos a la migración boliviana y a su color de piel. Identidad Marrón, entre otras cosas, plantea una discusión interesante: ¿si tu piel es morocha, debes reconocerte como indígena? Alejandro Mamani, activista del movimiento, afirma: "a mí en lo personal me parece una falta de respeto enunciarme como indígena cuando yo no nací en un contexto comunitario. Yo nací en Salta, mis padres son campesinos" (citado en Rives, 2019). Se trata de la búsqueda de identidad de generaciones urbanas que han perdido esa relación objetiva con un grupo o comunidad específica, pero reconocen la tensión de sentirse "oscuros" en una sociedad que aspira a ser reconocida como blanca (Rives, 2019).

En un acto político, ese colectivo utiliza su poder para nombrarse como "marrones" y así hablar de su experiencia objetiva y subjetiva de vivir la segregación, la exclusión y la discriminación en una sociedad como la argentina que, como en Santa Cruz, constantemente niega ser racista. Reniegan del concepto de mestizaje por ser parte del proyecto civilizatorio blanco de borrar lo cultural y étnico. Por ello la comunidad expropia una etiqueta que servía para despreciar y decide recuperarla resignificada para reclamar una identidad (Wiener, 2020).

Algo similar opera en la construcción teórica que realiza Silvia Rivera Cusicanqui de su concepto *ch'ixi* para referirse a un mestizo liberado de vergüenza de su parte *q'ara* o india, y que no ambiciona asimilarse a la clase criolla. Describe que *ch'ixi* es un ser de color gris jaspeado, en el que resalta la yuxtaposición de colores o de cualquier tipo de diferencias; "mezcla y confunde la percepción, pero no termina de mezclarse nunca" (Pérez, s. f.).

Este conflicto en nombrar la identidad en ese grupo no indio/no blanco surge del rechazo al orden colonial y de la carga negativa de polarización blanco/mestizo/cholo/indio y su carácter de "reciprocidad negativa", como lo nombra Silvia Rivera Cusicanqui, donde "tú me insultas y yo te insulto", y donde se establecen esas estructuras de discriminación escalonada en las que funcionan los estereotipos culturales basados en el fenotipo sobre los que opera el racismo. Y aquí va una nueva experiencia. Viviendo en México, mis amigas me explicaron en tono de broma que allí la línea divisoria entre ser blanco o indio se marca por pasar la prueba de la bolsa de papel. Ante mi asombro ampliaron la explicación: en los supermercados, el pan se vende en bolsas de papel madera que dan el tono exacto que dibuja la línea divisoria entre una blanquitud que puede ser aceptable y el tono definitivo que te condena a ser indígena.

Si a esa historia de construcción de la desigualdad basada en la construcción racial de la diferencia sobreponemos el orden de sexo/género y la clase,

podremos comprender mejor un determinante central de las desigualdades en Bolivia.

Lo indio y lo femenino: una historia de exclusión compartida

Si atendemos las estadísticas, es indudable que las mujeres indígenas en Bolivia constituyen el centro de las desigualdades, resultado del cruce de las estructuras de un sistema clasista, racista y patriarcal. Yásnaya Aguilar (2022) utiliza una imagen gráfica muy práctica: "Yo no lo veo como intersección de sistemas distintos, más bien se trata de sistemas profundamente imbricados […] no es un pastel con tres niveles, más bien es como una sopa con tres ingredientes mezclados". Si bien se puede analizar, con fines metodológicos, de manera particular cómo operan el clasismo, el racismo y el machismo, en la vida concreta de las mujeres cada experiencia está atravesada por los tres sistemas de manera simultánea.

Un error permanente que cometemos es narrar la historia de esos tres sistemas de opresión de manera independiente. Incluso en términos operativos, describimos los imaginarios sociales que rigen cada uno de ellos como si operaran de manera aislada, y así se han construido tres cuerpos teóricos autónomos que no dialogan entre sí. En Bolivia no podemos pensar el patriarcado que vivimos sin referirnos a nuestra historia colonial, así como es impensable describir nuestra inserción en el sistema capitalista sin referir las características del orden colonial actualmente vigente, o la división sexual del trabajo que lo soporta. Pero ese pensamiento complejo es un desafío permanente que usualmente buscamos evadir y que en la actualidad genera un bloqueo en el diálogo entre los movimientos de mujeres.

Si asumimos de manera práctica la definición de racismo que nos plantea Carlos Macusaya (2020) como una forma de marcar o de establecer límites jerárquicos, mediante gestos, actitudes, palabras, comportamientos, etc., con personas que, por ciertas características, son consideradas inferiores, dañinas y potencialmente peligrosas, podemos casi parafrasear la misma definición para hablar de machismo. Así, si entendemos el machismo como un conjunto de prácticas, comportamientos y creencias que intentan marcar la superioridad de los hombres sobre las mujeres, coincidimos en que en ambos casos los conceptos clave son *marcar límites jerárquicos hacia personas consideradas inferiores*. Las actitudes racistas, así como las machistas, tienen en común ser un recurso disciplinario para situar a las personas en el lugar donde deben estar.

> Las actitudes racistas, así como las machistas, tiene en común ser un recurso disciplinario para situar a las personas en el lugar donde deben estar.

La jerarquización de lo blanco sobre lo indígena y la superioridad de los hombres sobre las mujeres parten de procesos de ontologización similares. Veamos algunas narrativas coincidentes a modo de ejemplificación.

1. *La adscripción a la categoría superior pasa por la negación de la condición contraria.* Si para los indígenas la adscripción es un acto de afirmación de ascendiente común (pertenecer a una comunidad como la aymara, la quechua, la guaraní, etc.), para los "no indígenas" se trata de negar o de alejarse lo más posible de ser el otro. Por ello, la mayoría de sus afirmaciones identitarias está mediada por el miedo a no ser blanco. En el caso de las mujeres, definidas socialmente por su condición biológica de reproducirse, su afirmación está vinculada usualmente al ejercicio de su maternidad y a sus capacidades "naturales" para el cuidado de la familia. En el caso concreto de los hombres, comúnmente su definición está vinculada a alejarse lo más posible de la "feminidad". Diversas investigaciones sociológicas exploran cómo el ser hombre implica una constante afirmación de "no ser mujer", y los ritos de paso de la etapa infantil a la edad adulta en general están mediados por hechos violentos que los aleja de la sospecha de tener cualidades femeninas. En este caso, la mayoría de las afirmaciones identitarias está mediada por el miedo a ser o a parecer "el otro".

2. *Relación del otro con lo salvaje, lo irracional y con un vínculo* mágico *con la naturaleza.* En el caso del indígena, el imaginario del bárbaro

a ser colonizado/cristianizado por la conquista española no parece haber cambiado a lo largo de cinco siglos. Desde el inicio de la colonización de África y de América, los países de Europa han llamado salvajes a poblaciones no europeas y, de esa manera, las deshumanizaban. En Bolivia, las representaciones en torno al otro como primitivo y/o ignorante mantienen su vigencia. Podemos ver que, frente a los conflictos del 2019, en las redes sociales una pregunta repetitiva es: "¿Y por qué no meten en la cárcel a todos los salvajes que querían hacer volar la planta de YPFB?". O el llamado de Jeanine Áñez, como presidenta interina, a impedir el retorno de los "salvajes" al poder. En el caso de las mujeres, constantemente se hace referencia a su carácter impredecible, irracional, y al hecho de estar conectada con sus instintos, para fortalecer este mito del ser salvaje. La figura de la bruja es constantemente remarcada en referencia a lo femenino. Alguna literatura, como el famoso libro *Mujeres que corren con los lobos*, tiende a mitificar ese vínculo, profundizando la idea de una "naturaleza" distinta de las mujeres. Ese vínculo, en ambos casos, contribuye a la inferiorización de la diferencia.

3. *La domesticación y el tutelaje es la relación prioritaria con el Estado moderno.* Diversos estudios han enfatizado en cómo se construyó un estereotipo estigmatizante del indígena para justificar la necesidad del tutelaje. Desde la fundación de la República de Bolivia, diversos discursos estatales consideraban al indio como un menor de edad que debía estar vigilado y cuidado, dada su "natural atracción" hacia el licor, los excesos y los vicios (Castaño Pareja, 2008). Así, son considerados "ciudadanos en desarrollo" que requieren protección y, por tanto, son incapaces de autogobernarse. En el caso de las mujeres, el "tutelaje" se extiende desde su moral hasta sus cuerpos. En el discurso jurídico, la mujer es vista como "un hombre incompleto", incapaz del pensamiento racional y que adquiere valor social únicamente en su papel de madre (Rosado, 2009). Hasta hace poco, nuestra visión jurídica reproducía la idea de que, cuando las mujeres se casaban, pasaban del régimen del padre al del marido, con limitada capacidad para gestionar sus recursos económicos y restringiendo sus derechos hereditarios. El caso específico de la penalización del aborto implica un tutelaje estatal sobre las decisiones y el cuerpo de las mujeres.

Tales coincidencias no son casuales. La construcción del "otro" opera de manera muy similar para la distinción de lo indígena y de lo femenino. Desde una perspectiva histórica, en los discursos coloniales, la oposición entre la identidad del colonizador y del colonizado (deshumanizando al segundo) fue una estrategia necesaria para establecer y legitimar el ejercicio de poder sobre las tierras y los cuerpos de las poblaciones nativas de América. En el caso de las mujeres, la expropiación de su cuerpo, de su capacidad reproductiva y de su trabajo es resultado de la inferiorización de lo femenino como hecho fundamental del sistema patriarcal (Federici, 2004)

Las concepciones coincidentes sobre la supuesta inferioridad de los grupos conquistados y de las mujeres se reflejan con claridad en las palabras de Juan Ginés de Sepúlveda en su enfrentamiento en defensa de la guerra contra los indígenas, en oposición a fray Bartolomé de las Casas: "en prudencia, ingenio, virtud y humanidad, [los indígenas] son tan inferiores a los españoles como los niños a los adultos y las mujeres a los varones" (Arrom, 1992).

Tensiones en ver a "la mujer" como sujeto homogéneo

El patriarcado que vivimos actualmente es un patriarcado colonialista y clasista. Y este patriarcado construye un sistema económico disciplinando cuerpos tanto como despojando territorios indígenas, y demarcando trabajos estratificados para cada persona del sistema. Si el patriarcado genera un ordenamiento con base en la visión binaria del género y de allí surge una serie de opresiones, el racismo clasifica los cuerpos, por lo que las mujeres pueden quedar racializadas como blancas y, por ello, ejercen prerrogativas de mayor acceso a diversos recursos (económicos, de educación de mayor calidad y de acceso a mejores empleos). En ese mismo contexto, con la misma estructura económica y social, las mujeres racializadas como indígenas

quedan relegadas a condiciones de vida más vulnerables y usualmente se ubican en la base de la pirámide económica. Así, la vida de las mujeres puede tener experiencias muy diversas de segregación y de discriminación.

Esta realidad es invisibilizada por un feminismo hegemónico que universaliza el ser mujer a una sola experiencia, vinculada por lo general al estilo de vida occidental de mujeres de clase media ilustradas. Desde las diversas miradas poscoloniales y decoloniales se sostiene que:

> […] el feminismo blanco burgués que aspira a la superación de la "desigualdad de género" […] se nos torna ya no solo insostenible, sino un impedimento para una real transformación que trastoque los modos de la organización social comunitaria y el orden histórico-político-económico en su conjunto (Espinosa, Gómez y Ochoa, 2014, p. 31).

En ese contexto, Aura Kumes, citada por Yásnaya Aguilar (2022), plantea que hay un pacto de las mujeres racializadas como superiores desde su blanquitud. Si bien como mujeres blancas están en una categoría inferior en el orden patriarcal, establecen un pacto con el hombre blanco que no se puede dejar de enunciar y de ver (*Ibidem*). No reconocer esas diferencias que influyen en las agendas y en las estrategias de lucha por la igualdad ha generado una relación permanentemente tensa entre las mujeres indígenas/populares y algunas expresiones del movimiento feminista (identificado con mujeres ilustradas y de estratos económicos de clase media). Por esto, algunas mujeres indígenas que se asumen como feministas lo hacen marcando una diferencia (o cualidad), ya sea como feministas comunitarias, como feministas antirracistas o como feministas decoloniales. Otra gran parte de mujeres indígenas o de sectores populares urbanos no se adscribe al feminismo, y prefiere un reconocimiento por su adscripción a las diversas luchas clasistas frente a la desigualdad.

El feminismo, como reflexión y como práctica, siempre ha sido profundamente crítico. Siendo un movimiento plural, de denuncia y de reivindicación, por supuesto también es producto del conflicto social; es por ello que no se debe evadir la discusión y la confrontación de visiones distintas sobre la desigualdad de género. Si bien hablar de feminismos (en plural) refiere a diversas expresiones de un movimiento crítico a las estructuras sociales y económicas que convierten el hecho de nacer mujer o varón en la determinación de la subordinación, tal vez lo menos difundido del feminismo es su vocación de profunda autocrítica que conlleva una permanente revisión de sus propios postulados y la pervivencia de un pluralismo de visiones en torno a la desigualdad. Esa diversidad, en lugar de ser asumida como confrontación, es la virtud de un movimiento que se revitaliza de manera permanente. Eso también implica un permanente conflicto en su propio marco conceptual, que lleva a visitar y a revisitar cada explicación de la realidad que, producto de un contexto especifico, se produce.

Una de esas corrientes críticas que buscan articular las diversas estructuras de poder es la vinculada a las apuestas reflexivas de los feminismos poscoloniales y decoloniales, relacionadas con la crítica a la modernidad, en su impronta de dominación hoy vigente. Desde esa mirada, para Karina Ochoa (citada en Babiker, 2019), queda claro que la conquista de 1492 es un parteaguas en la historia, puesto que el hecho colonial genera una herida que se intenta revisar porque ayuda a explicar el contínuum de los patrones de dominación que pesan sobre todos los cuerpos racializados, pero en particular sobre los cuerpos de las mujeres. Desde su mirada, en esto radica el valor de reconocer las implicaciones actuales del hecho colonial y ponerlo en discusión, pues es central para comprender cómo opera en la modernidad la co-construcción de opresiones sobre las poblaciones racializadas femeninas.

El conflicto entre la interpretación del mundo del feminismo hegemónico y las diversas visiones en torno a las desigualdades que viven las mujeres ha sido una constante. Los espacios de discusión feminista muchas veces se tornan conflictivos y en ello radica su vitalidad, pues no se reconoce ninguna idea como inmutable.

Los espacios de discusión feminista muchas veces se tornan conflictivos y en ello radica su vitalidad, pues no se reconoce ninguna idea como inmutable.

Ya en 1851, en el marco de la Convención por los Derechos de las Mujeres, Soujurner Truth (2018), una mujer estadounidense nacida y crecida como esclava y activista en la lucha por la abolición de la esclavitud y los derechos de las mujeres negras, pronunció un discurso en el que preguntó hasta en cuatro ocasiones al público asistente: "¿Acaso no soy una mujer?", confrontando así la concepción burguesa de la feminidad con su propia experiencia como mujer negra esclava.

Nuestra propia historia contemporánea está marcada por permanentes contradicciones de clase y étnico-raciales entre las mujeres. Uno de los ejemplos emblemáticos es la prohibición municipal de ingreso a los tranvías "cargando bultos" que, en 1935, dio origen al nacimiento del Sindicato de Culinarias. En ese entonces, el único medio de transporte masivo urbano en La Paz era el tranvía. Atendiendo el reclamo de "las señoras", la municipalidad paceña decidió restringir el ingreso a mujeres de pollera que cargaran bultos. "De repente, un día estaba yendo al mercado y no nos han dejado subir al tranvía; las señoras nos decían: '¡Estas cholas con sus canastas nos rasgan las medias!'", narraba Petronila Infantes, una de las fundadoras de aquel Sindicato. Las protestas y las manifestaciones de las culinarias organizadas lograron ganar la pelea y el municipio retiró la prohibición. "¿Por qué no podemos subir a los tranvías? Cuando los tranvías están para las cholas, para las empleadas, no para las señoras. Las señoras ocupan automóviles; el tranvía es para las que trabajan", cuestionaba Petronila Infantes (Wadsworth y Dibbits, 1989).

Otro ejemplo de cuestionamiento de clase al feminismo hegemónico fue protagonizado por Domitila Barrios de Chungara en 1974, cuando fue invitada a la Tribuna del Año Internacional de la Mujer y confrontó el liderazgo de importantes figuras como Betty Friedman. Al ser cuestionada por sus intervenciones solo centradas en denunciar las condiciones laborales y de represión política que vivían los mineros, respondió:

> Señora, hace una semana que yo la conozco a usted. Cada mañana usted llega con un traje diferente; y, sin embargo, yo no. Cada día llega usted pintada y peinada como quien tiene tiempo de pasar en una peluquería bien elegante y puede gastar buena plata en eso; y, sin embargo, yo no. […]. Ahora, señora, dígame: ¿tiene usted algo semejante a mi situación? ¿Tengo yo algo semejante a su situación de usted? Entonces, ¿de qué igualdad vamos a hablar entre nosotras? ¿Si usted y yo no nos parecemos, si usted y yo somos tan diferentes? Nosotras no podemos, en este momento, ser iguales, aun como mujeres, ¿no le parece? (Viezzer, 2005).

Otro momento elocuente de esa contradicción en Bolivia fue la discusión de la Ley N.º 2450 de Regulación del Trabajo Asalariado del Hogar, promulgada en abril de 2003. Se trata de una de las primeras normativas que vinculó la problemática de la discriminación y del racismo con los aspectos laborales en la sociedad boliviana. El solo planteamiento de una ley, con mínimos derechos laborales, ocasionó reacciones de resistencia en los sectores empleadores de las clases medias, que reclamaban que una legislación les "privaría del derecho" de contar con una trabajadora en sus casas. Un momento crítico se generó en el Parlamento con mujeres a favor y en contra, discusión en la que los parlamentarios varones se abstuvieron, por tratarse de "cosa de mujeres". Lo paradójico es que ese Parlamento tenía presencia femenina gracias a la Ley de cuotas, a favor de las mujeres. Como sostiene Elizabeth Peredo: "la polémica develó los complejos entramados de la sociedad boliviana, hechos de una tradición colonial articulada con la modernidad" (2015, p. 47). Es interesante anotar que las propuestas de las trabajadoras del hogar cuestionaban el orden colonial y patriarcal vigente, y, de manera pionera, pusieron en discusión temas relativos al trabajo del cuidado. En palabras de Casimira Rodríguez, una de las dirigentes de la Federación Nacional de Trabajadoras Asalariadas del Hogar de Bolivia (FENATRAHOB), "las trabajadoras del hogar iniciamos una revolución al interior de los hogares, en este proceso de cambio" (*Ibidem*).

En el contexto actual, esa tensión de clase, étnica y de género surge constantemente de manera irresuelta y origina diversos conflictos entre los movimientos feministas y los sectores populares e indígenas. Un momento clave que resultó en un pacto (temporal) exitoso fue el vinculado a la Asamblea

Constituyente, donde se lograron importantes avances (Montero, 2008).

La propuesta de un feminismo decolonial para Bolivia

Para profundizar en esta discusión acudimos a aquella planteada por el decolonialismo, el cual sostiene que el pensamiento feminista occidental ha sido desarrollado fundamentalmente por un grupo específico de mujeres con un origen de clase, etnia y raza concreto, quienes, por su situación geográfica (países del norte), poseen y disfrutan de una ventaja que no es visibilizada en el análisis.

Seguimos en esta crítica a Chandra Talpade Mohanty (2008), que denuncia cómo, desde una estrategia discursiva de colonización de los feminismos europeos y estadounidenses, se construye una categoría de mujer esencialmente homogénea, con pretensiones de universalidad, sin tener en cuenta las categorías de clase social, raza y etnia. Esto genera que las demandas de un grupo (feministas occidentales) sean trasladadas al sur y asumidas como problemas universales de la desigualdad de género. La autora sostiene que las premisas de privilegio y de universalismo etnocéntrico caracterizan una parte significativa de las obras feministas occidentales sobre las mujeres del tercer mundo:

> Un análisis de la "diferencia sexual" en forma de una noción monolítica, singular y transcultural del patriarcado o la dominación masculina no puede sino llevarnos a la construcción de una noción igualmente reduccionista y homogénea de lo que yo llamo "la diferencia del tercer mundo" –ese concepto estable, antihistórico, que aparentemente oprime a la mayor parte, si no es que a todas las mujeres de estos países (*Ibidem*, p. 116).

Ese análisis asume a las mujeres del llamado tercer mundo como víctimas e ignorantes, obstaculizadas en su emancipación por las tradiciones culturales. Con esto, aun desde el feminismo radical de occidente, se genera un discurso que crea al tercer mundo subdesarrollado frente al espejo de un primer mundo cuyos estándares hay que alcanzar. Chandra Talpade Mohanty enfatiza que esas mujeres subalternizadas "Son así convertidas en el alter ego de la academia feminista occidental hegemónica, quienes se consideran a sí mismas como liberadas, autónomas, con control sobre sus cuerpos y sexualidades y por supuesto educadas y modernas" (citada en Montanaro, 2017, p. 98).

Así, desde esos feminismos surge una retórica salvacionista en la que las mujeres occidentales asumen que las mujeres del sur deben ser occidentalizadas y rescatadas de su situación. Rosalva Hernández Castillo señala que las feministas poscoloniales mostraron que:

> […] estas perspectivas universalistas del patriarcado y de las mujeres no sólo hacen representaciones erróneas de las mujeres que no comparten las características de las normas de género que se presumen, sino que se trata de discursos con efectos de poder que colonizan las vidas de las mujeres (2008, p. 96).

Reconocemos que la retórica "salvacionista" impregnó de manera fundamental las acciones de las organizaciones no gubernamentales bolivianas que, provenientes de un izquierdismo judeocristiano, se trasladaron a las periferias del orden neoliberal para, como sostiene Karina Bidaseca (2021), ser mujeres blancas buscando salvar a las mujeres de color café de los hombres de color café. O, como diría Chandra Talpade Mohanty, una "intervención salvadora" en mujeres que se asumen como aquella que "lleva una vida esencialmente truncada debido a su género femenino (léase sexualmente constreñida) y a su pertenencia al tercer mundo (léase ignorante, pobre, sin educación, limitada por las tradiciones, doméstica, restringida a la familia, víctima, etc.)" (citada en Montanaro, 2017, p. 106).

La crítica desde Latinoamérica se complementa con el reconocimiento de que esa visión hegemónica del feminismo de occidente ha permitido la instalación, la reproducción y el sostenimiento de políticas neoliberales que han provocado exclusión y miseria en las poblaciones históricamente excluidas. Breny Mendoza (2014) denomina esto como neocolonialismo y cuestiona cómo opera a partir de la implantación de la idea de una democracia liberal, que ha sido desplegada desde la cooperación internacional, lo cual ha reconfigurado las relacio-

El pensamiento feminista que actualmente intenta construir un marco analítico que aborde tales problemáticas es el denominado decolonial, apostando por la producción del conocimiento situado geopolíticamente.

nes entre el centro hegemónico y la periferia, y al interior de cada Estado, a partir de las estrategias del Consenso de Washington. Según la autora, el liberalismo feminista latinoamericano de la década de 1990 no estaba para nada en condiciones de entender la sinergia que se daba entre los sistemas de opresión de raza, género, clase y heteronormatividad dentro de la colonialidad de poder; por eso se limitó a la demanda de derechos y del reconocimiento formal-legal por parte del Estado, contribuyendo de esa manera a una sistemática disociación de la opresión de género de otras formas de opresión que el Estado ejerce para la colonización interna de la sociedad.

A decir de varias autoras, en esa década, las feministas latinoamericanas empezaron a vincularse con el proceso de transnacionalización del movimiento feminista, lo que provocó que las luchas y el activismo local, que se caracterizaban por su resistencia a las dictaduras, pasara a enfocarse en la participación en las grandes Conferencias de Derechos Humanos, siendo la más relevante la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer (Beijing, 1995). Esa transnacionalización impuso una agenda y fue acompañada con un importante flujo de dinero que incentivó a que las organizaciones de mujeres se transformasen en organizaciones no gubernamentales, para suplir las funciones estatales en el marco del neoliberalismo. De ese modo pasaron a ser dependientes de la financiación de organismos internaciones y de agendas políticas transnacionales (Montanaro, 2017, p. 113).

Ese fue el periodo de creación de instancias gubernamentales que parcelaban, despolitizaban y focalizaban la lucha feminista a institutos de la mujer que buscaban institucionalizar (con poco éxito) las políticas públicas con perspectiva de género en el Estado. Siguiendo esa tendencia, en Bolivia fue creado el Ministerio de Desarrollo Humano, y bajo su dependencia la Secretaría Nacional de Asuntos Étnicos, de Género y Generacionales, como también la Subsecretaría de Asuntos de Género, quedando inserto en la estructura estatal un mecanismo para el avance de las mujeres, encargado de definir políticas relativas a ellas.

Con una prioridad puesta en la agenda legislativa, se trató de instancias con alta dependencia de organismos de cooperación internacional, homogeneizando las demandas y las necesidades de las mujeres hacia una agenda de derechos desconectada de los procesos de precarización que las políticas liberales imponían. En paralelo, y desde varios campos, las luchas y las resistencias fueron surgiendo ante la constatación del fracaso del paradigma civilizatorio neoliberal, pues este había demostrado que las expectativas de “desarrollo” en los países del “Tercer Mundo” eran imposibles de cumplir. En ese proceso, se profundizó el distanciamiento de un feminismo ligado a las organizaciones no gubernamentales y a la academia con los movimientos sociales, cuya crítica se centró en el largo ciclo neoliberal y sus consecuencias de mayor empobrecimiento. En los encuentros de diálogo entre mujeres cada vez se constataba que, si bien se compartía un tipo de opresión, la violencia intrafamiliar, los horizontes estatales eran profundamente distintos debido a los privilegios de raza y/o de clase de los que gozaban las feministas más institucionalizadas.

En la actualidad, esa contradicción continúa bloqueando la agencia feminista y se presenta como una incapacidad estructural de un diálogo abierto, sin ejercer “reciprocidad negativa”, donde “tú me insultas y yo te insulto”, como lo nombra párrafos atrás Silvia Rivera Cusicanqui. La “sospecha” sobre la otra parece ser la actitud colonial que prima en las relaciones y, por ello, es muy compleja la construcción colectiva. Un artículo completo puede ser escrito en torno a la construcción del anteproyecto de fortalecimiento de la Ley N.° 348 (Ley integral para garantizar a las mujeres una vida libre de violencia) y sobre los bloqueos hoy vividos en esa incomunicación.

El pensamiento feminista que actualmente intenta construir un marco analítico que aborde tales problemáticas es el denominado decolonial, apostando por la producción del conocimiento situado geopolíticamente. Ese feminismo pone en el centro de sus preocupaciones la tensión que existe entre la superación del colonialismo y la permanencia de la

colonialidad, que todavía regula las identidades de sexo/género, las raciales y, sobre todo, las relaciones económicas y las políticas estatales.

Fue María Lugones (2014) quien nombró por primera vez, en el inicio del siglo XXI, un proyecto de feminismo decolonial, proponiendo articular la perspectiva de la interseccionalidad, desarrollada por el feminismo negro y de color en Estados Unidos, con la lectura crítica de la modernidad, que trabaja el Grupo Modernidad/Colonialidad. Se trata de una perspectiva situada histórica y geopolíticamente desde la colonialidad del poder, asumida como proceso de imposición y de dominación estructural de una cultura sobre otra, el cual permea las prácticas económicas, sociales y políticas mediante la interiorización de valores, prácticas y normas ajenas a quienes son colonizados (Espinosa, Gómez y Ochoa, 2014).

Esas críticas traen consigo la búsqueda de nuevas respuestas y, con ello, nuevas propuestas feministas que procuran el reconocimiento de las diferencias históricas, culturales y geográficas para, a partir de ellas, proponer diferentes visiones teóricas y políticas feministas dirigidas a visualizar la importancia del reconocimiento de las diferencias culturales e históricas, a fin de avanzar hacia nuevas praxis de lucha y de toma de posiciones éticas feministas que sean incluyentes y respetuosa de la pluralidad de experiencias y de las diversas identidades de género.

Ese es el camino por transitar, que seguramente rendirá frutos en un nuevo pacto similar al asumido en Bolivia durante la Asamblea Constituyente.

Provocaciones de cierre

Asumiendo una agenda política por el cambio social, el centro del análisis feminista vuelve a buscar comprender cómo, en una sociedad en concreto, se construye y se estructura el privilegio que deviene en desigualdad. Esto, según lo marcan las teorías decoloniales, trae las discusiones a varios niveles de análisis que consideran de manera sistémica la colonialidad del poder, la colonialidad del saber, la colonialidad del ser y la colonialidad de género.

Una primera tarea central pasa por poner en duda la unidad del concepto ‘mujer’, de una manera

El contexto es favorable para un diálogo regional que, asumiendo las diversidades nacionales, establezca alianzas latinoamericanas para pensar juntas nuestros procesos de descolonización y de despatriarcalización.

radical, además de asumir la labor de reinterpretación de la historia en clave crítica a la modernidad, ya no solo por su androcentrismo y misoginia, como lo ha hecho la epistemología feminista clásica, sino desde su carácter intrínsecamente racista y eurocéntrico. La imposición de políticas de transversalidad o de perspectivas de género en el espacio gubernamental fueron denunciadas desde la década de 1990 por las llamadas feministas autónomas, quienes comunicaron la pérdida de brújula de las organizaciones y de los colectivos feministas frente a la imposición de una agenda de género impulsada por financiadoras internacionales en pleno auge del neoliberalismo global.

La profunda crítica a ese proceso abre una nueva agenda de trabajo radicalmente opuesta a la tradición de un feminismo “occidentalizado” que establece: i) Reconocer los aportes de las mujeres indígenas y de los sectores populares a la teoría feminista, a la lucha antirracista y, ante todo, a la interpretación de la matriz de opresión. ii) Problematizar la universalidad del “nosotras las mujeres” y la visión etnocéntrica del feminismo. iii) Intentar analizar de manera sistémica las conexiones entre modernidad, capitalismo, patriarcado y racismo. iv) Mantener en permanente análisis la idea de patriarcado, a partir de fuentes antes no contempladas y desde el estado actual de avance de las ideas feministas.

Otro reto por abordar tiene que ver con la materialización de los proyectos emancipadores en contextos concretos y de gran riqueza histórica en el presente, cuando parece que la región volverá a vivir una “marea rosada” con nuevas visiones de la izquierda. Si de lo que se trata es de construir otros mundos posibles, es necesario, entonces, recomponer el lenguaje y volver a reimaginar el mundo y las diferencias. El contexto es favorable para un diálogo regional que, asumiendo las diversidades nacionales, establezca alianzas latinoamericanas para pensar juntas nuestros procesos de



Fotografía de Vassil Anastasov.

descolonización y de despatriarcalización. En ese camino, la llegada de Francia Márquez a la vicepresidencia de Colombia es la señal de que son tiempos para soñar juntas en un futuro “donde la dignidad sea costumbre”.

Bibliografía

Aguilar, Y. E. (22 de marzo de 2022). *Racismo y género* (Ponencia en mesa de discusión]. Ciclo: Racismo, arte y cultura. Una conversación urgente, Ciudad de México, México. https://www.youtube.com/watch?v=DAbrUbSzfc8

Arrom, J. J. (1992). Historia de la invención de las indias, de Hernán Pérez de Oliva: peripecias de un recobrado manuscrito del siglo XVI. En I. Zavala, *Discursos sobre la ‘invención’ de América* (pp. 15-34). Rodopi.

Avilés, M. (marzo-abril de 2021). Lo bueno, lo malo y lo cholo. Postales sobre el racismo desde el Perú (2017-2019). *Nueva sociedad*, (292). https://nuso.org/articulo/lo-bueno-lo-malo-y-lo-cholo/

Babiker, S. (8 de septiembre de 2019). Karina Ochoa: “No se trata de hacer manifiestos, se trata de entender cómo se manifiesta el colonialismo en nuestras vidas”. https://www.elsaltodiario.com/feminismos/karina-ochoa-feminismos-descoloniales

Bidaseca, K. (2021). Mujeres blancas buscando salvar a las mujeres color café de los hombres color café. O reflexiones sobre desigualdad y colonialismo jurídico desde el feminismo poscolonial. En K. Bidaseca y V. Vásquez, *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (pp. 95-120). Godot.

Castaño Pareja, Y. J. (2008). De menores de edad a ciudadanos: los indígenas de Antioquia y otras zonas neogranadinas frente a los postulados libertarios de la primera república, 1810-1816. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, *13*(1), 1-11.

Espinosa, Y.; Gómez, D. y Ochoa, K. (Eds.) (2014). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Aby Yala.* Editorial Universidad del Cauca.

Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujer cuerpo y acumulacion originaria.* Traficantes de Sueños.

Hernández Castillo, R. A. (2008). Feminismos poscoloniales: reflexiones desde el sur del Río Bravo. En R. A. Hernández Castillo y L. Suárez, *Descolonizando el feminismo teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 68-112). Cátedra.

Huanca, E. (2021). Racismos y otras formas menos visibles de subalternización. En D. Choquehuanca Céspedes, R. Loayza Bueno, E. Huanca Coila y R. Bautista Segales, *Racismo, factor de división y desigualdad* (pp. 31-40). Serie Conversatorios en democracia, (1). Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia y Fundación Friedrich Ebert.

Lugones, M. (2014). Colonialidad y género. En Y. Espinosa, D. Gómez y K. Ochoa (Eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Aby Yala* (pp. 57-74). Editorial de la Universidad del Cauca.

Macusaya, C. (2020). *En Bolivia no hay racismo, indios de mierda. Apuntes sobre un problema negado.* Jicha, Nina Katari.

Mendoza, B. (2014). *Ensayos de crítica feminista en nuestra América.* Herder.

Mohanty, C. T. (2008). Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso. En L. Suárez y A. Hernández, *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 112-161). Cátedra.

Molina, F. (2022). *El racismo en Bolivia.* Libros Nómadas.

Montanaro, A. M. (2017). *Una mirada al feminismo decolonial en América Latina.* Dykinson S. L.

Montero, L. (2008). Propuesta de las mujeres a la Asamblea Constituyente. Memorias de un pacto exitoso. En H. Grebe, *Continuidad y cambio en el orden político* (pp. 33-44). Instituto Prisma.

Peredo, E. (2015). *Trabajadoras asalariadas del hogar en Bolivia: Aprendizajes de una larga lucha.* REMTE y CARE.

Pérez, D. R. (s. f.). Silvia Rivera Cusicanqui y el mestizaje colonial andino [Documento de trabajo]. Mesa 7 "Sujetos, identidades y políticas de emancipación. El pensamiento social y político latinoamericano frente a la actual coyuntura latinoamericana". Ciudad de México.

Rives, A. (30 de diciembre de 2019). Identidad Marrón: "Nadie se pregunta por qué en la mayoría de los espacios progresistas todos son blancos". https://revistaruda.com/2019/12/30/identidad-marron-nadie-se-pregunta-por-que-en-la-mayoria-de-los-espacios-progresistas-todos-son-blancos/

Rosado, G. (2009). El tutelaje de la mujer indígena: razones históticas, consecuencias y alternativas. *Alas de mariposa*, (5), 44-46.

Truth, S. (20 de septiembre de 2018). *El discurso fundador del feminismo negro: "¿Acaso no soy una mujer?" de Sojourner Truth*. Afribuku. https://www.afribuku.com/feminismo-negro-estados-unidos-sojourner-truth-acaso-esclavitud/

Viezzer, M. (2005). *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. Siglo XXI. www.cmpa.es/datos/6816/VIEZZE-Memorias_de_Domitila60.pdf

Wadsworth, A. C. y Dibbits, I. (1989). *Agitadoras de buen gusto: historia del Sindicato de Culinarias (1935-1958).* TAHIPAMU.

Wiener, G. (15 de julio de 2020). Orgullo marrón. https://www.almendron.com/tribuna/orgullo-marron/

Recepción: 26 de julio de 2022
Aprobación: 22 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | N° 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 50-60 | 2022 | ISSN 2789-004X

Entre “cholas” y “señoras”: la Primera Convención de Mujeres en Bolivia[1]

Mireya Sánchez Echevarría*

Resumen. Los años veinte del siglo pasado, fueron marcados en Bolivia por la aparición de los primeros movimientos de mujeres, por un lado, conformados por asociaciones culturales y feministas de élite, como el Ateneo Femenino, Feminiflor, etc. y por otro, por organizaciones de mujeres anarquistas de la clase obrera, como la Federación Obrera Femenina (FOF). En estas líneas se narra el encuentro de estas organizaciones, las unas conformadas por mujeres de clase alta y las otras por cholas anarquistas, en un evento que la historia del feminismo recoge como la Primera Convención de Mujeres en Bolivia. Para la reconstrucción de los hechos nos basamos en un minucioso estudio hemerográfico en torno a los diarios y revistas de la época y la revisión bibliográfica sobre la temática. Pretendemos mostrar que los conflictos de clase y etnia, marcaron desde los inicios en la historia de los movimientos de mujeres una brecha conflictiva que el feminismo no pudo ni puede todavía cerrar. Presentamos en un primer momento, un recuento de los alcances de las primeras convenciones feministas en América Latina para luego describir el desarrollo de la convención, los temas expuestos y sus alcances.

Descriptores. <movimiento de mujeres> <historia feminismo> <Ateneo Femenino> <Federación Obrera Femenina (FOF)>

Between “cholas” and “ladies”: the First Women's Convention in Bolivia

Abstract. The 1920s in Bolivia witnessed the birth of the first women’s movements. These groups had different origins and ideologies; on one hand, cultural and feminist associations formed by women of the elite, such as Ateneo Femenino, Feminiflor, etc., and, on the other, organizations of working-class anarchist women, such as the Federación Obrera Femenina (FOF). This paper reconstructs the meeting that took place between these organizations, integrated by upper-class women and others by anarchist Cholas, event that the feminism history recalls as the First Women's Convention in Bolivia. The reconstruction of the event is based on a detailed hemerographic analysis that includes newspapers and magazines of the time, as well as a bibliographic review on the subject. Our purpose is to show that class and ethnic conflicts, marked a conflictive gap in the history of women's movements from the beginning, gap that feminism could not and still cannot close.

Keywords. <Women’s movement> <History feminism> <Ateneo Femenino> <Federación Obrera Femenina>

1 Parte de este texto ha sido publicada en el libro *El Ateneo Femenino 1920-2930. Perspectivas filosóficas y epistémicas*” (2019) de mi autoría.

* Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad Católica Boliviana y magíster en Estudios del Desarrollo con mención en Gestión y Evaluación de Proyectos por el Centro de Estudios Superiores Universitarios de la Universidad Mayor de San Simón.. Ha publicado varios textos académicos sobre temas interculturales, de historia, de género, de educación y de arte. Es docente de Filosofía e investigadora de la Facultad de Humanidades y Cienciasd de la Educación de la Universidad Mayor se San Simón. mire_sanchez@hotmail.com

Las primeras convenciones feministas en América Latina

Con el afán de unificar criterios, definir caminos y sumar fuerzas, el movimiento de mujeres en América Latina comenzó a principios del siglo XX a organizar las primeras convenciones y los primeros congresos feministas con carácter nacional e internacional. Según la cronología de precursoras del feminismo, nos anoticiamos de que el Primer Congreso Femenino Internacional se llevó a cabo en Buenos Aires, en 1910. En 1916, en Colombia, se realizó el I Congreso Feminista Nacional, convocado por el general Salvador Alvarado, gobernador del Estado de Yucatán. En 1919, en Puerto Rico, se llevó adelante el I Congreso de Mujeres Trabajadoras, también denominado Congreso Feminista. En 1923, en Ciudad de México, sesionó el I Congreso Feminista de la Liga Panamericana de Mujeres. En 1925, se desarrollaron el Consejo Internacional de Mujeres de Washington y el Congreso Femenino Internacional en Chile. En 1928, en Bolivia, auspiciada por el Ateneo Femenino[1], se inauguró la Primera Convención Nacional de Mujeres[2]. Finalmente, en 1930, en Bogotá, se celebró el IV Congreso Femenino Internacional.

En la década de 1920, esos congresos femeninos suscitaron mucho interés en la prensa local boliviana, que compartía en la sección de noticias internacionales tanto los antecedentes como las conclusiones más importantes de los diferentes encuentros, debido a que el problema de la mujer se debatía en la palestra como uno de los más trascendentales de los tiempos modernos. Por ejemplo, un mes antes del I Congreso Feminista de la Liga Panamericana de Mujeres, la prensa publicó la propuesta de la delegación de Guatemala, que reclamaba la condición de esclava de la mujer mientras ensalzaba su rol de madre y de educadora, propicio para la "consolidación y esparcimiento del verdadero espíritu de americanismo" (*El Diario*, 27 de abril de 1923). Su propuesta era la siguiente:

1. Que se haga un estudio detallado y concienzudo de la educación intelectual, moral y fiscal de la mujer en América y se procure su ampliación y mejoramiento.

2. Que se busque la manera más propia y oportuna para que las mujeres de los estados americanos entren de lleno en el uso de los derechos civiles y políticos en iguales condiciones del hombre.

3. Que se creen y se fomenten centros femeninos ilustrativos y prácticos, que se de protección a los ya existentes y se les facilite los medios de ponerse en contacto unos con otros en los diferentes países como medio de acercamiento cultural y afectivo.

4. Que se recomiende a los gobiernos que hasta donde fuera posible procuren integrar siquiera con un elemento de personal femenino sus delegaciones a las próximas conferencias (*El Diario*, 27 de abril de 1923).

Las asociaciones feministas bolivianas siguieron con especial interés ese Congreso. El Ateneo Femenino, en especial, le otorgó bastante cobertura. Un artículo publicado en su revista *Eco Femenino* ofrece un amplio análisis acerca de las conclusiones del evento. Los miembros de la institución estuvieron de acuerdo con todas ellas, ya que el programa feminista burgués, centrado en la educación y en la culturización de la mujer, tenía las mismas bases en toda Latinoamérica.

Los debates suscitados a partir de esos encuentros influyeron decisivamente para que las ateneístas –a la vanguardia del movimiento feminista en Bolivia– se propusieran organizar, para octubre de 1923, un congreso femenino en conmemoración del Centenario patrio (1925), iniciativa postergada hasta 1929.

A principios de 1925, por primera vez, delegadas bolivianas asistieron oficialmente al II Congreso de la Liga Panamericana de Mujeres, reunido en Lima. Las participantes fueron Eduviges Vda. de

1 Las organizaciones feministas como El Ateneo Femenino, fundado en 1923, establecieron un frente de resistencia, protesta y denuncia contra la subordinación femenina. Este último, trazó un programa de cambio para la mujer basado en su desarrollo cultural, social y espiritual, expresando y dando a conocer sus programas y actividades a través de la palabra escrita. (Sánchez, 2019, 39-47).

2 Esta Convención se llevó a cabo el 30 de abril de 1929 en la ciudad de La Paz.

(…) el Ateneo Femenino se constituía a fines de la década de 1921 en la institución cultural y de acción social más importante y representativa no solo del sector femenino nacional, sino de todo el movimiento cultural oligárquico.

Hertzog, Fidelia Corral Zambrana, Ana Rosa Tornero, Elodia Baldivia de Lijerón y Marina Levi, todas socias del Ateneo Femenino. Al evento fueron llevados los siguientes trabajos: *La instrucción secundaria de la mujer*, *El derecho de la mujer al voto*, *Banco protector de la mujer trabajadora* y *La alfabetización del indio*, todos presentados por Eduviges Vda. de Hertzog; *El periodismo como prueba de feminismo*, expuesto por Fidelia Corral Zambrana; y *Poetisas bolivianas*, a cargo de Ana Rosa Tornero. Los temas inscritos en aquel encuentro nos dan cuenta de los intereses de la agrupación.

La prensa local no otorgó ninguna importancia a ese evento. Solo a partir de los comentarios de la prensa peruana nos percatamos del impacto causado por la representación boliviana. Por ejemplo, el diario *El Comercio* de Lima reseñó como la ponencia más importante del quinto día de sesión la presentada por Eduviges Vda. de Hertzog, *Banco protector de la mujer trabajadora*, una iniciativa destacable para la otorgación de créditos a mujeres emprendedoras. Otra ponencia que mereció los comentarios del ya mencionado medio de comunicación peruano fue *Alfabetización del indio*, inscrito en el paradigma de "civilización y progreso" adoptado por la élite liberal decimonónica y, en consecuencia, por las ateneístas. Como personalidad carismática llamó mucho la atención la educadora y periodista Ana Rosa Tornero, que fue entrevistada por varios diarios de la prensa de Perú, como *El Eco de Puno*, *La Prensa de Lima*, *El Cuzco* y *El Sol* (*cfr*. Sánchez, 2019, p. 59).

La Primera Convención Nacional de Mujeres

Tras seis años transcurridos desde su fundación, el Ateneo Femenino se constituía a fines de la década de 1921 en la institución cultural y de acción social más importante y representativa no solo del sector femenino nacional, sino de todo el movimiento cultural oligárquico. La perseverancia demostrada por sus socias para la consecución de sus objetivos marcó la diferencia con otras organizaciones que fueron desintegrándose o desapareciendo definitivamente; tal es el caso del Ateneo de la Juventud. El proyecto en esa etapa estaba maduro, pero se necesitaba darle mayor fuerza todavía. De esa manera, bajo la dinámica presidencia de María Luisa Sánchez Bustamante de Urioste, "Malu" –hija del "Maestro de las Juventudes", Daniel Sánchez Bustamante–, y con el apoyo de su directorio, el Ateneo Femenino decidió realizar la Primera Convención Nacional de Mujeres, en homenaje al aniversario de su institución y al Día del Trabajo.

Según contó "Malu" en una entrevista otorgada al periódico *El Norte* (14 de mayo de 1929), se pretendió –bajo el lema de verdad, fraternidad y justicia– plegar a sus propósitos los esfuerzos de todas las mujeres, sin distinción de clases sociales, con el fin de lograr la reivindicación de sus derechos civiles y la protección de la mujer trabajadora. En esa línea, para sumar fuerzas, se invitó a participar del evento a la Federación Obrera Femenina (FOF)[3], con la que existía un punto de concordancia: el deseo de emancipar a la mujer por medio de la cultura. Esa posición se evidenció en la participación de Rosa Ligerón en una de sus reuniones, descrita como sigue por la revista *Reacción*, edición número 3:

> […] pide la palabra la compañera Rosa L. y dice: Compañeras unámonos todas bajo el ideal como verdaderas hermanas en esta Federación Femenina porque la asociación es fuerza de instrucción e ilustración, solamente la mujer instruida puede educar a la niñez… los derechos de la mujer y el progreso de la humanidad prima directamente de madres ilustradas y conscientes para formar una patria digna de ser vivida (citado en Medinacelli, 1989, p. 137).

3 La Federación Obrera Femenina (FOF) fundada en 1927, integró en sus filas al Sindicato Femenino de Oficios Varios. Sus sindicalizadas estuvieron ligadas al movimiento obrero. Sus reclamos más importantes giraron en torno a la lucha por la jornada laboral de ocho horas, libertad para los detenidos políticos, la construcción de mercados, la abolición de los cargos de maestro mayoral y el cese de abuso de algunas autoridades municipales (Dibbits, Peredo, Volgger, Wadsworth, 1989, pp. 49-55).

Las ateneístas, desde la palestra de sus revistas, lanzaron ardientes discursos para incentivar a la mujer a estudiar, a trabajar y a no depender del marido.

En otra referencia también se observa que la culturización de la mujer fue muy importante para la FOF, como inicio de una acción emancipadora: "Hemos mandado oficios a las Casas, a las imprentas para que donen los libros. Han donado y hemos hecho un estante. Había pues libros de toda clase, había obras sociales, obras picarescas, cuentos, todo eso" (Petronila Infantes, citado en Dibbits *et al*., 1989, p. 50).

La Convención, más que feminista, por la heterogeneidad de posturas, fue de mujeres. Por ello, el listado que nos ofrece Fidelia Corral Zambrana (1944, p. 21) da cuenta, en realidad, de tres tipos de instituciones participantes: las de beneficencia ligadas a la Iglesia católica, en las que se inscribían las instituciones Beneficencia de Señora, Conferencia de Señoras de San Vicente de Paul, Sociedad Protectora de la Infancia, Asociación Cristiana de Jóvenes; las afiliadas al movimiento obrero, entre ellas la Federación Ferroviaria de Artes Gráficas, la Sociedad Gremial de Oficios Varios, la Unión de Mujeres Obreras "Tihuanacu", la Sociedad Gremial de Culinarias y la Federación Obrera de Trabajadores; y, finalmente, las de tinte culturalista, como el Comité Central del "Día de la Madre", el Centro Intelectual "Unidas por un Ideal" y el propio centro organizador, el Ateneo Femenino.

El 30 de abril de 1929, a las cinco de la tarde, en el Salón de la Universidad Mayor de San Andrés –donde hoy se sitúa el Colegio Ayacucho–, se dio paso al acto inaugural de la Primera Convención Nacional de Mujeres. A pesar del espíritu ideológico de las organizadoras, se intentó dar al evento un cariz democrático. Por ello, para ocupar los asientos se determinó sujetarse a la antigüedad de las instituciones adheridas. De esa manera, "a lado de las damas del Ateneo y de las delegadas, tomaron asiento y formaron parte del debate las 'hijas del pueblo'" (*El Norte*, 1 de mayo de 1929). Asimismo, en el solemne acto de inauguración ocuparon el estrado, junto a la señora Luisa B. Vega de Siles, esposa del presidente de la República y presidenta honoraria de la Convención, las presidentas de las sociedades culturales, de beneficencia y de la clase obrera (*El Norte*, 1 y 4 de mayo de 1929). Una vez pronunciado el discurso de la presidenta, en el cual ella abordó temas relacionados con el feminismo, recalcando el gran afán de superación y de renovación de las asistentes, se procedió a dar lectura a las distintas adhesiones.

Discusiones y alcances

Después del acto inaugural, la Convención Nacional de Mujeres, en su primera versión, sesionó desde el miércoles 1 hasta el sábado 4 de mayo[4]. No es casual la elección de la fecha para el evento: el Día Internacional del Trabajo, por ser un tema que convocaba tanto a las organizadoras como a las asistentes de la clase obrera. En efecto, entre las sociedades culturales representadas por el Ateneo Femenino, integradas por mujeres de la clase media alta y de la oligarquía, el interés radicaba en la ampliación de las oportunidades de trabajo y en su protección. Las ateneístas, desde la palestra de sus revistas, lanzaron ardientes discursos para incentivar a la mujer a estudiar, a trabajar y a no depender del marido. Sin embargo, las limitantes provenientes de los prejuicios, las costumbres y los pocos espacios abiertos para ellas impedían su salida al mundo laboral.

Por otra parte, desde los títulos de las ponencias expuestas en la Convención, entre ellos *Protección de las escuelas profesionales y el rol de éstas*, de Raquel Ichazo Vásquez de Adriázola; *Protección al trabajo de la mujer*, de Flora Salinas; y *Escalafón del magisterio*, de Carmen Rosa Torres Ballivián, podemos anticipar las posibilidades de acceso de las mujeres, ya que muchas lograron desempeñarse como profesoras, directoras de escuelas y secretarias, habida cuenta, además, de que a esa fecha

4 Realizamos una reconstrucción completa de las sesiones teniendo en cuenta las memorias de Corral Zambrana (1944) y las noticias recogidas de los periódicos *El Diario* y *El Norte*. Si bien esas tres fuentes pasaron por alto algunos de los trabajos inscritos en la Convención, la recopilación completa está disponible en *El Ateneo Femenino 1920-1930. Perspectivas filosóficas y epistémicas* (Sánchez, 2019). Aunque el contenido de la mayoría de aquellas ponencias se haya perdido, el título de las mismas nos da una idea del carácter ideológico de la Convención.

ya existía un nutrido grupo de doctoras tituladas en Medicina y de profesionales en Farmacia (Sánchez, 2019, p. 87). Las ponencias *Talleres femeninos*, de Cristina de Zalles; y *Oficina de colocaciones*, de Isabel de Rovalino Dávila, a su vez, nos permiten vislumbrar la sentida necesidad de capacitar a las mujeres en ramas técnicas y de organizarse para facilitar la obtención de un empleo[5]. Otras disertaciones, entre ellas *Mujeres industriales y comerciantes*, de María Luisa Sánchez Bustamante de Urioste, nos remiten a la incursión de las mujeres en la industria y en el comercio[6].

En cuanto a los trabajos *La prensa moderna y la mujer actual*, de Matilde Valenzuela de Rivas; y *Sobre periodismo*, de Ana Rosa Tornero, estos visibilizan el auge del periodismo femenino en aquella época, incentivado por la proliferación de revistas de todo tipo, especialmente de corte feminista, al que ingresaron las mujeres letradas en condición de editoras y de articulistas, y su posterior incorporación a la redacción en periódicos locales, nacionales e internacionales. Asimismo, los temas *Protección a la mujer obrera en el hogar,* de Marina Montes de Aramayo; y *Edad para la iniciación del trabajo de la mujer*, de Raquel Carmona Aramayo, fueron propios de su interés al proponer la regulación del trabajo y las relaciones entre patronas y empleadas.

La Convención fue importante para las ateneístas porque salieron fortalecidas y organizadas en sus intereses. Entre las conclusiones a las que arribaron en temas laborales se apuntaron la fundación de un hogar para las maestras ancianas y la implementación de un proyecto pionero de Escalafón del Magisterio Femenino, que contemplaba un plan de jubilaciones, el respeto a la especialización de la enseñanza y el aumento proporcional en los haberes conforme a los años de servicio. Con la aprobación de la Asamblea, se procedió a conformar una Comisión compuesta por todas las directoras de establecimientos educativos, para ejecutarlo. En otros rubros se acordó que la organización de mujeres comerciantes e industriales quedaría a cargo de María de Howson, dueña de la industria de la *soda water*; de Luisa de González, dedicada al comercio; y de Inés Vda. de Vásquez, dueña de una fábrica de tejidos. Para agremiar a las farmacéuticas se nombró a Rosa Mercedes de Collao y para las dactilógrafas fueron señaladas Alcira Guzmán, Angélica Bustillo, Isabel Sánchez Bustamante, Rosa Zalles y Laura Barrenechea (*El Diario*, 7 de mayo de 1929).

El pensamiento y el programa político y cultural de las ateneístas quedó plasmado en las siguientes ponencias: *Evolución sociológica del feminismo en Bolivia*, de Fidelia Corral Zambrana, una exposición de la diversidad de corrientes feministas existentes desde entonces; *Misión cultural de la mujer en el porvenir de Bolivia*, de Rosenda Caballero de Crespo Castelú –conocida en el mundo de las letras con el seudónimo de Gloria Serrano–, que plasmaba el propósito de las socias del Ateneo Femenino para constituirse en formadoras y en reformadoras de la sociedad, en su lucha contra la ignorancia, los vicios y las taras, y para incorporar a la mujer –cualquiera fuera su clase– a la nación, para el provecho de la patria (*cfr*. *Índice*, 1928, número 2); y *Hacia la conquista de ideales femeninos*, de Ana Frank de Lima, que desplegaba los anhelos establecidos por las ateneístas, dirigidos a la formación intelectual y moral de la mujer, y necesarios para cumplir con su misión más alta: la de ser madre, para practicar el verdadero feminismo y el más profundo patriotismo.

Otros temas relevantes del programa del Ateneo Femenino, y que se desarrollaron en la Convención, fueron el del indio y el de las clases subalternas. Es el caso de la ponencia *Difusión de la puericultura práctica en el elemento obrero e indígena*, de Isabel de Rovalino Dávila, que correspondía al imaginario ambivalente ante el "subalterno" de las ateneístas y de una sociedad marcada por el social darwinismo. Por un lado, se temía a ese "otro" encarnado por el indígena y por el obrero, y, por otro, se lo compadecía con conmiseración. Su propuesta, acorde al paradigma civilizatorio de la época, fue otorgarles cuidados y educación a fin de incorporarlos al engranaje de progreso de

5 Raquel Ichazo Vásquez, ateneísta, fundó la Escuela Profesional de Mujeres donde se impartían cursos de corte y confección, lencería, bordados, tejidos, sombreros, elaboración de flores, economía doméstica, dibujo y pintura, además de un curso de cultura general (Sánchez, 2019, p. 79)

6 La prensa de entonces expone anuncios de varias mujeres comerciantes que manejaban un gran capital invertido en mercadería traída desde Europa, consistente en ropa, artículos de decoración, porcelanas, pianos y todo lo imaginable para satisfacer los gustos afrancesados de la época (Sánchez, 2019, pp. 43-44).

la nación. En esa línea, la ponencia *La mujer ante el alcoholismo*, de María de Estívarez, tenía como fin manifiesto luchar contra los males de la época: el alcoholismo, la prostitución y la trata de blancas con el propósito de "mejorar la raza". Las ateneístas, desde sus inicios, se propusieron fundar una Liga contra el Alcoholismo, para erradicar el consumo de chicha, elemento de raigambre popular considerado "barbárico". Asimismo, en emulación a medidas extranjeras, apoyaron la promulgación de la Ley seca, de 28 de febrero de 1924, ratificada con los decretos supremos de 1926 y de 1930, que dictaminaba el cierre de las chicherías (Rodríguez, 1990, p. 150).

También destacó en la Convención el tema de los derechos civiles. Ana Rosa Vásquez, del Ateneo Femenino, presentó el trabajo *Derechos civiles de la mujer*. Cabe recalcar que Vásquez fue la primera impulsora del proyecto Reformas del Código Civil a favor de la Mujer. Ella manifestaba que los derechos sociales de las mujeres estaban plenamente adquiridos, mas no así sus derechos civiles, sobre todo en el matrimonio, porque "ponían a la mujer boliviana en el punto de esclavitud vergonzosa" (*Eco Femenino*, 1924, número 9). De ahí que cuestionaba artículos del Código Civil que instituían obediencia al marido, como también la imposibilidad de comparecer en un juicio sin licencia de este, pero no ser necesaria la autorización para ser perseguida por la justicia. Igualmente, calificaba de retrógrada la ley de la *minoridad*, que imponía a la mujer una sujeción obligada de inferioridad respecto al varón, al ser considerada como "hija de su marido" y, a falta de este, de su hermano o del cura. Vásquez también refutaba el artículo que impedía a la mujer enajenar, vender o dar sus bienes sin la concurrencia del esposo, e incluso le prohibía adquirir cualquier tipo de bienes, aunque sea a título gratuito u oneroso, sin su autorización; el rechazo era comprensible, considerando las inmensas dotes que muchas de las mujeres de clase alta aportaban al matrimonio. Dichos puntos ya contaban con el apoyo de las feministas y, por tanto, el trabajo de Vásquez no fue refutado; la Convención, más bien, determinó crear una Comisión de Estudios de Reforma Civil.

Otras ponencias tocaban intereses específicos de las mujeres de clase alta, como por ejemplo *La nacionalidad femenina*, presentada por María Luisa Sánchez Bustamante de Urioste. El asunto central era la pérdida de la nacionalidad de una mujer al casarse con un extranjero, por lo que luego, en caso de divorcio o de viudez, simplemente quedaba sin patria potestad y, por supuesto, sin nacionalidad. Esa petición fue la primera en ser atendida favorablemente por el Congreso de la República. La ponencia *La adhesión al Pacto de Ginebra*, de la misma autora, estaba referida a la Declaración de los Derechos del Niño de 1924, petición también aceptada.

Algunos trabajos fueron rechazados por no lograr consensos. Uno de ellos fue *El divorcio absoluto*, que provocó encendidas discusiones entre varias feministas. A favor reconocemos a Ana Frank de Lima y a las ateneístas Marina Montes de Aramayo, Cristina de Zalles, Julia R. de Canedo, María Luisa de Urioste y Ana Rosa Tornero; en contra de la moción estaban Fidelia Corral Zambrana y María Teresa Solari. El periódico *El Diario,* de fecha 5 de mayo de 1929, consignó en sus páginas su extrañeza por el voto adverso otorgado por la Convención a ese asunto: "habiendo tantas oradoras que se pronunciaron a favor del divorcio, resultó extraño verdaderamente el voto adverso". Sin embargo, la ponencia que provocó mayor revuelo y rechazo por las sociedades obreras y gremiales fue la titulada *Carnet de identidad*, presentada por Isabel de Hayllot, del Ateneo Femenino, propuesto para las viudas y las jefes de familia solteras, con fines de fundar, con los recursos obtenidos de su otorgación, escuelas nuevas.

Desde las asociaciones cristianas y de beneficencia las ponencias fueron las siguientes: *El deporte para la mujer* y *Planes para el futuro*, de Rosa Wilson de Zabala, de la Asociación Cristiana de Jóvenes; *Protección de la mujer a la infancia*, de Victoria Velasco de Tejada, de la Sociedad Protectora de la Infancia; *La acción social de la beneficencia debe tener un carácter más práctico*, de Sahara Cabrera García, delegada de la Conferencia de Vicentinas; *Las mujeres elegibles en cargos de beneficencia pública*, de Ana Rosa Vásquez, del Ateneo Femenino; *Influencia de la escuela en la formación y desarrollo del sentimiento de la mujer*, de Elvira D. Vda. de Bedregal, del Centro Unidas por un Ideal; y *La consagración del sagrado Corazón de Jesús en las escuelas*, presentado

(…) el objetivo de la Primera Convención Nacional de Mujeres fue plegar al programa ideológico del Ateneo Femenino a todas las organizaciones de mujeres, sin distinción de clases sociales (…).

por María Teresa Solari, del Ateneo Femenino.

Otros trabajos se inscribieron acordes a la labor desplegada en el ámbito cultural y social del Ateneo Femenino, entre ellos: *Escuelas nocturnas*, de Elodia Baldivia de Lijerón, E*scuelas municipales* y *Mutualismo escolar*, de Leonor Guerrero; *Bibliotecas obreras*, de Elena Estrada; y *Casas para estudiantes*, de Julia Reyes Ortiz.

Como se constata en la lista de afiliaciones a la Convención, la asistencia de la clase obrera y trabajadora fue amplia. Para la FOF, la lucha social y económica fue real y no teórica; las más de sus conquistas las beneficiaron directamente en su vida cotidiana. Aparte de las reivindicaciones económicas y laborales, las mujeres de la FOF también lucharon por algunas reivindicaciones de género. De hecho, ellas defendieron su derecho al divorcio absoluto y propugnaron una ley de plena igualdad entre los hijos legítimos y los naturales, como también que el concubinato sea reconocido como matrimonio.

En la Convención, tres ponencias quedaron registradas en el programa: *Organizaciones obreras*, de Angélica Azcui, delegada de la Federación Obrera de Trabajadores; *Proyecto de amparo y garantía para las mujeres trabajadoras*, de Carmen Guillén, de la Federación de Artes Gráficas; y *Proyecto de legislación obrera tendiente a garantizar el trabajo de las empleadas*, de Rosa Calderón, también de la Federación Obrera de Trabajadores.

La prensa escrita, por su parte, solo relató que la Convención había acordado el reconocimiento de la igualdad de los hijos ante la ley y señaló como "odiosa" la clasificación de los hijos, según las leyes, en legítimos, ilegítimos, adulterinos, sacrílegos, etc. La solicitud concreta fue obrar con mayor humanidad y justicia, suprimiendo dicha clasificación. Con relación al derecho al voto, por su formación anarquista, no existen indicaciones de que la FOF solicitara su obtención (Dibbits *et al.*, 1989, pp. 49-55).

Reacción al evento de la clase obrera

Cuando el Ateneo Femenino invitó a la Federación Obrera Femenina (FOF) a participar en la Primera Convención Nacional de Mujeres –con evidentes propósitos de alienarla a su programa–, la confrontación ideológica suscitada sorprendió, cuando menos, a las caritativas damas organizadoras del evento. Y no pudo haber sido de otra manera: los proyectos, los modos de vida, las aspiraciones políticas y sociales, las formas de lucha, todo era diferente, por no decir antagónico.

El registro de ese hecho en la historia es confuso y está sujeto a varias interpretaciones. En *Polleras libertarias. Federación Obrera Femenina 1927-1979* (Dibbits *et al.*, 1989, pp. 76-78) se toman dos hechos como desencadenantes del conflicto. El primero causado por el rechazo, por parte de las organizadoras, a un trabajo de la FOF, inscrito a última hora, el cual –según concluyen– habría sido rechazado de antemano para guardar una apariencia de armonía y de unidad, ya que una división entre las delegadas habría perjudicado la imagen del evento. El segundo debido al gran revuelo originado por la ponencia del Sindicato Femenino, titulada *La ignorancia es madre de la esclavitud*, que ocasionó el retiro de la FOF, no sin antes expresar verdades que luego germinarían en el pensamiento de las mujeres de Bolivia.

Para esa reconstrucción, los datos están basados en un artículo de Lita Sánchez Vidal, escrito para un periódico anarquista de la época (*El Hombre*, s. f., Archivo IISG, Amsterdam). Con relación al segundo punto, cuando discurre acerca de la Primera Convención Nacional de Mujeres, en su obra *Pequeña biografía de María Luisa Sánchez Bustamante de Urioste*, Hans Huber Abendroth (1997, pp. 28-30) manifiesta su desacuerdo con la afirmación expresada en la publicación *Polleras libertarias. Federación Obrera Femenina 1927-1979*. Para él resultaba poco convincente que justamente esa organización, que ubicaba a la cultura y, por tanto, a la educación en el centro de su ideología de emancipación, fuera expulsada del evento por el revuelo causado por la mencionada ponencia, con-

siderando que, en ese punto, su ideología coincidía plenamente con la de la Convención.

Teniendo en cuenta algunos textos de las ponencias y revisando las noticias de los periódicos, intentamos realizar una reconstrucción propia de los hechos, confiando en otorgar mayor claridad al asunto. Para comenzar, recalcamos que el objetivo de la Primera Convención Nacional de Mujeres fue plegar al programa ideológico del Ateneo Femenino a todas las organizaciones de mujeres, sin distinción de clases sociales, utilizando como puntos de referencia el logro de la reivindicación de los derechos civiles y la protección a la mujer trabajadora. De comienzo, las buenas intenciones de las organizadoras no ocultaron una fuerte carga de superioridad de clase, de casta y de conservadurismo, traducida claramente en las palabras de Elodia Baldivia de Lijerón en su discurso de inauguración en homenaje al Día del Trabajo:

> Aquella clase social que se llama aristocracia es la que humilla a los obreros con la restricción de ciertas reminiscencias que creen propias de ellas. […] Pero seamos francos señores, en nuestro país hay dos puntos esenciales dignos de mención: la masa aristocrática siempre latente para levantar al pueblo, o mejor dicho a la clase proletaria. En el seno de sus aspiraciones se encuentra como un tópico principal la cultura de los obreros y si no aquí tenéis la prueba evidente [de] que el Ateneo Femenino realiza esta Asamblea con el objeto de anudar las voluntades y conocernos de cerca, manifestar las necesidades peculiares de la mujer obrera, tratar de remediar las miserias que la afligen y aquí está también la mujer del Primer Magistrado de la Nación, dándonos la mano porque decididamente y con todo entusiasmo colaboró para la organización de esta Convención, mostrándonos así su apoyo franco y decidido (*El Diario*, 2 de mayo de 1929).

Esa superioridad manifiesta, y la gran cantidad de ponencias "benefactoras" hacia la clase obrera y trabajadora, no les permitió siquiera sospechar el rechazo de las mismas. Por esa razón, nos adscribimos a la posición de Abendroth (1997). Es poco probable que las organizadoras hubieran descartado el 30 de abril de 1929 una ponencia de la FOF, bajo el pretexto de su inscripción tardía, con el fin de evitar divisiones; más aún si tenemos en cuenta que un medio de prensa, en la misma fecha, consignó la presentación de la ponencia *La influencia de la madre indígena y la educación de los aborígenes*, a cargo de Enriqueta Ramírez de Lanza, afiliada a la Unión Obrera Tiwanaku. Los motivos que impulsaron a la FOF a abandonar la Convención resultan claros: respondían a intereses políticos y de clase contrarios a los del Ateneo Femenino. Si las organizadoras pretendieron por medio de la Convención alienar a su proyecto a las clases obreras, estas no tuvieron otra intención que hacer resistencia a ese proyecto y hacer escuchar su voz.

Desde un principio la actitud de la clase obrera y de las mujeres anarquistas fue beligerante y de manifiesta confrontación con las mujeres de la oligarquía (Lem y Rivera, citados en Abendroth, 1997, p. 29). Ya en la segunda sesión, aprovechando que María Luisa Sánchez Bustamante de Urioste dejaba la presidencia a María Luisa de Siles, esposa del entonces presidente de Bolivia, Hernando Siles, Rosa Calderón, representante de la Federación Obrera del Trabajo, solicitó por su intermedio la suspensión del estado de sitio:

> La Señora de Calderón representante de una Sociedad Obrera, terminó por solicitar a la Sra. De Siles, esposa del Presidente de la República, la suspensión del Estado de Sitio, creando con esta actitud un momento de suyo delicado para la Sra. Siles, quien se comprometió trasmitir la petición a su esposo (gran expectativa en la numerosa barra formada por periodistas, obreros y mujeres en general) (Corral Zambrana, 1944, p. 4).

En la misma sesión de la Convención, momentos más tarde, se suscitó una acalorada discusión entre Leonor Guerrero, acerca de su trabajo denominado *Escuelas Municipales*, con Marina Montes de Aramayo, hecho del que se indica que incluso "hubo en la barra hasta hostilidad para las que terciaron en la discusión" (*Ibidem*).

En la cuarta sesión, las delegaciones obreras hicieron constar su protesta por la aprobación de dos ponencias: *Carnet de Identidad* y *Entronización del Corazón de Jesús en las Escuelas*, argumentando que la primera gravaba aún más a las clases empobre-

cidas y que la segunda contradecía el espíritu laico adoptado en la enseñanza escolar, que no admitía injerencias de tipo religioso. Esa protesta no fue aceptada por la presidencia, por tratarse de trabajos aprobados en fecha anterior.

Continuando con la sesión, y después de la exposición de la ateneísta Raquel Carmona, con su trabajo titulado *Ahorro de la vacación escolar*, la delegada obrera de Oficios Varios (de quien la prensa no registra el nombre) presentó un pliego en contra de la ateneísta Marina Montes de Aramayo, anunciando el retiro de las delegaciones obreras en señal de protesta por los conceptos vertidos por la mencionada señora en contra de las clases obreras. Montes de Aramayo, tomando la palabra, hizo constar que su exposición del día anterior fue coartada por la actitud hostil de la barra, dando lugar a una "falsa interpretación de sus ideas por elementos que quizá eran ajenos a la misma Convención" (*El Diario*, 5 de mayo de 1929), y que para desvanecer aquel criterio había preparado con anticipación y sin conocimiento del pliego de protesta su ponencia *Protección a la mujer obrera en el hogar,* en la que ponía de manifiesto sus puntos de vista. No obstante, su actitud –según ella– fue nuevamente mal interpretada.

No tenemos conocimiento de las ponencias ni de las intervenciones en la Convención de la ateneísta Marina Montes de Aramayo, pero un artículo suyo publicado el 13 de mayo de 1929 por *El Diario*, titulado Al margen de las labores de la Convención de Mujeres, nos da una muestra clara de sus ideas. En las partes más importantes ese artículo dice:

> De los muchos y diferentes temas puestos en su consideración y de los que casi en su totalidad han sido aprobados se ha demostrado en unos los nobles y optimistas propósitos, en cambio en otros ha primado el egoísta deseo de congratularse con elementos ajenos a la Convención, a la par que ciertos políticos de inmerecida popularidad construyen la plataforma que habrá de llevarlos victoriosos a las aulas legislativas soliviantando injustamente con cierto espíritu de conmiseración a las inconscientes masas populares en pro de la reivindicaciones sociales, arma por demás traicionera que no muy lejano porvenir ensangrentará al país, al igual que en algunos estados monárquicos europeos. La Segunda Convención de Mujeres convocada para el 30 de abril de 1931, es de esperar tenga mejores resultados y abrigue la verdadera labor del feminismo que debe tener por mira el patriotismo leal, comprendido desde las cuestiones internacionales hasta las más elementales manifestaciones de solidaridad colectiva, el desarrollo de la cultura e intelectualidad de la mujer en bien del mejoramiento institucional y social, la cooperación de todos los elementos para el mutuo amparo y garantías para las colectividades sociales y de las mujeres trabajadoras y sobre todo y ante todo, el fomento al trabajo, que es antídoto del vicio la inmoralidad, el deshonor, la degeneración, puesto que el dignifica, engrandece, es la ley de Dios.

Por supuesto, ese tipo de actitudes no fue "mal interpretado"; todo lo contrario. El mensaje, lleno de conmiseración y de buenas intenciones, no ocultó en ningún momento el deseo de perpetuación del sistema oligárquico por parte de las organizadoras. Tal actitud fue percibida con desagrado por la clase obrera, que se sintió ofendida por ese discurso.

En otro lugar del ya mencionado artículo de Lita Sánchez Vidal, acerca de la confrontación dice lo siguiente:

> Con motivo de la Convención Nacional de Mujeres realizada en La Paz, Bolivia, el Sindicato Femenino de La Paz, editó un manifiesto en que expone sus puntos de vista frente al problema de la emancipación femenina. Dicho sindicato que tiene orientación libertaria, hízose representar en dicha Convención, y se puso de manifiesto de inmediato que se hallaba solo en la oposición, pues las demás delegaciones eran hechura de curas, y habían organizado la Convención, no para luchar por mejorar las condiciones de la mitad del género humano de la mujer vilmente dominada por el hombre y explotada por el capitalismo, sino para exaltar la religión y entronizar el Corazón de Jesús en sus hogares y en las escuelas de Bolivia (*El Hombre*, s. f., Archivo IISG, Amsterdam, en Dibbits *et al.*, 1989).

Es evidente que la marcha y todas las manifestaciones fueron realizadas en contra de la Convención, en tanto entidad representativa del sistema capitalista burgués.

Las damas burguesas de la Convención no podían asimilar el rechazo a sus buenos propósitos por parte de las mujeres sindicalistas. En una entrevista, María Luisa Sánchez Bustamante de Urioste explicó a un periodista de *El Norte* que las intenciones de las ateneístas no eran otras sino "mejorar la situación de la mujer obrera" (14 de mayo de 1929). Mejorar sí, pero para no llegar a la revolución, como expresó Marina Montes de Aramayo.

Una semana después de concluido el evento, se llevó a cabo un mitin de protesta contra la Convención Nacional de Mujeres. A instancias del Sindicato Obrero Local, se convocó para el domingo 12 de mayo, a las tres de la tarde, a una reunión en la Plaza Pérez Velasco de la ciudad de La Paz. De allí partieron hacia la Plaza Murillo un millar de mujeres del pueblo a encontrarse con varias sociedades de varones que se sumaron a la protesta:

> En la mañana de ayer en forma sigilosa varias comisiones del Sindicato Obrero Local distribuyeron boletines en los mercados de San Francisco, San Agustín y de Flores, manifestando su desacuerdo con la Convención Femenina, especialmente con el Proyecto para el Carnet de Identidad para Mujeres. A la vez en esos boletines exteriorizábase una protesta por la creación de los impuestos que tan serios trastornos económicos acarrea al pueblo, dificultando sus medios de vida. […] La manifestación siguió por las calles Ayacucho, Mercado, Loayza y Plaza Venezuela recorriendo aun la Avenida 16 de Julio. Desde uno de los balcones de la esquina Recreo y Colombia la Srta. Angélica Ascuí y otra cuyo nombre ignoramos tuvieron iguales frases que las anteriores de protesta por los gravámenes declarando terminado el mitin (*El Diario*, 13 de mayo de 1929).

Es evidente que la marcha y todas las manifestaciones fueron realizadas en contra de la Convención, en tanto entidad representativa del sistema capitalista burgués. La cuestión del carnet y la entronización solo fueron tomadas como símbolos del mismo sistema. Cuando se enfrentaron esos dos grupos, las integrantes de la FOF demostraron rasgos de mayor fuerza, independencia y actitud participativa con su realidad concreta, en comparación con las mujeres oligárquicas (*cfr*. Dibbits *et al*., 1989, p. 59).

Conclusiones

Muchas de las importantes reformas en beneficio de las mujeres que se consiguieron más adelante en Bolivia fueron fruto de las discusiones y de los acuerdos de la Primera Convención Nacional de Mujeres, pero ya llevaban tiempo de maduración en el seno tanto de las instituciones feministas como en el Ateneo Femenino, al igual que en las instituciones de índole popular, como la Federación Obrera Femenina (FOF). Es el caso del derecho al divorcio (vigente desde 1932), del reconocimiento de la igualdad de hijos y de hijas ante la ley (vigente a partir de 1938), de la nacionalidad de la mujer boliviana casada con un extranjero (vigente desde 1929), de la investigación de la paternidad (vigente a partir de 1945).

Destacamos, por otra parte, que en el evento no se haya intentado tocar el tema del voto para la mujer. Tal vez su omisión respondía a una estrategia de las organizadoras o, posiblemente, a una falta de consenso entre ellas. De todos modos, los puntos descritos fueron los de mayor relevancia en la Convención. Seguramente muchos otros, producto de tantas y tan variadas conferencias, se perdieron irremediablemente en la oscuridad del tiempo.

Para concluir, recurrimos a la apreciación de Fidelia Corral Zambrana acerca de las tendencias feministas de las participantes a la Convención Nacional de Mujeres: al feminismo doctrinario pertenecía la mayor parte; al feminismo liberal, muy pocas; al feminismo comunista, contadas; al feminismo científico y práctico, muy pocas; al feminismo reaccionario, muchas (1944, p. 26).

Las cholas anarquistas de la FOF al parecer no entran en la clasificación de Corral Zambrana. No obstante, su apreciación evidencia que en la Con-

vención, aunque no todas las feministas comulgaron con una sola postura, la mayoría se afilió al proyecto del Ateneo Femenino. La cita, a la vez, denota un alto grado de conservadurismo existente, el cual se hizo patente al momento de la votación en contra del divorcio absoluto.

Finalmente, si bien en la Convención no se pudo conciliar la heterogeneidad de tendencias feministas en torno a una sola postura, mucho menos pudieron ser conciliados los intereses de género con los intereses de clase y de etnia, que se jugaban bajo dos proyectos políticos antagónicos. Prevaleció, en las mujeres letradas, una especie de negación en el abordaje social del problema que trataron de solucionar con paliativos ilusorios de caridad y de beneficencia. Las distancias sociales, económicas e ideológicas fueron muy grandes, y no pudieron ser salvadas. Las más de las veces, esos grupos de mujeres estuvieron enfrentados en su condición de explotadoras/explotadas, amas/sirvientas, ricas/pobres.

Bibliografía

Abendroth, H. H. (1997). *Pequeña biografía de María Luisa Sánchez Bustamante de Urioste (Malu). Una feminista sui géneris*. Ministerio de Desarrollo Humano.

Arguedas, A. (1979). *Pueblo enfermo*. Gisbert.

Corral Zambrana, F. (1944). *Bolivianas contemporáneas*. s. e.

Dibbits, I.; Peredo, E.; Volgger, R. y Wadsworth, A. C. (1989). *Polleras libertarias. Federación Obrera Femenina 1927-1979.* TAHIPAMU/Hisbol.

Medinaceli, X. (1989). *Alterando la rutina. Mujeres en las ciudades de Bolivia, 1920-1930.* Centro de Información y Desarrollo de la Mujer.

Rodríguez, G. (1990). *Sociedad oligárquica, chicha y cultura popular.* Editorial Serrano Ltda.

Sánchez, M. (2019). *El Ateneo Femenino 1920-1930. Perspectivas filosóficas y epistémicas.* Editorial Humanidades.

Hemerografía

El Norte (La Paz, 1928-1929).

El Diario (La Paz, 1922-1931).

Revistas del Ateneo Femenino

Eco Femenino, Órgano del Ateneo Femenino (septiembre de 1924), (9).

Índice, Publicación de Cultura y Acción Social Femenina, (2).

Recepción: 16 de julio de 2022
Aprobación: 18 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | N° 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 61-70 | 2022 | ISSN 2789-004X

Entre las balas y el olvido: señoras, señoritas, cholas e indígenas en la Guerra del Chaco

Vanessa Calvimontes Diaz*

Between bullets and oblivion: ladies, demoiselles, cholas, and indigenous women in the Chaco War

Resumen. A partir de la década de 1970 surgió en el mundo la urgencia de contar las guerras desde un punto de vista que no responda únicamente a la mirada militar, estratégica o armamentista, despojando del enfoque patriarcal que se mantenía sobre esos momentos históricos. De esa manera, la historia empezó a incluir en su narrativa el valioso aporte de las mujeres, tanto dentro como fuera del campo de batalla. En Bolivia, un proceso similar se llevó a cabo con la reconstrucción de los variados enfrentamientos que ha tenido el país y, aunque el esfuerzo por rescatar la figura femenina ha sido enorme, este se ha visto en algunos casos limitado al rol de las mujeres de clase alta o de clase media, sobre todo en el caso de la Guerra del Chaco, donde figuras tan entrañables como las rabonas de la Guerra del Pacífico parecen ser inexistentes. Este artículo busca ahondar en el rol de las mujeres durante la contienda que enfrentó a los dos países más pobres de Sudamérica, haciendo un énfasis especial en el olvido de aquellas mujeres indígenas que fueron parte de esa contienda.

Descriptores. <Mujer indígena> <Guerras> <Chaco> <Rol> <Conflicto bélico>

Abstract. New perspectives on historical writing emerged in the 1970s, which change the approaches to certain subjects and objects of study. Military History, for example, which had a patriarchal basis and focused its analysis in military strategy and armaments, began to analyze the contribution of women, on and off, battlefield. Bolivia was of this renewal, researches started to re-study several armed confrontations in which the country was involved. Efforts to rescue the female figure have been enormous, but they tend to limit themselves to the role of upper or middle-class women, especially in studies regarding Chaco War history, where figures as endearing as the *rabonas* – well known due the their role in Pacific War - seem to be absent. This article aims to dig in deep the role of women during the Chaco War, armed conflict between the poorest countries in South America, focusing in indigenous women.

Keywords. <Indigenous woman> <Wars> <Chaco> <Role> <War conflict>

* Candidata al doctorado en Ciencias Sociales por la Universidad de Salamanca, España. Comunicadora social y gestora cultural. vane.calvimontes@gmail.com

A manera de introducción

Mucho se ha escrito sobre el conflicto bélico que enfrentó a los dos países más pobres de Sudamérica: Bolivia y Paraguay, entre el 9 de septiembre de 1932 y el 12 de junio de 1935. Es imposible acercarse a la historia de esa contienda sin caer en los tristes relatos de los soldados de ambos bandos en el llamado infierno verde, así como en la relación de cuantiosas pérdidas humanas, heridos, viudas y huérfanos como consecuencia de ese evento. Más triste aún es la opinión popular que señala que dicho conflicto fue producido con base en el interés por el petróleo de dos grandes empresas, la Standard Oil y la Royal Dutch Shell (Klein, 1982, p. 197).

Ese conflicto, que sería el pie de la Revolución Nacional de 1952, abrió los ojos a una Bolivia que se encontraba configurada en clave machista, urbana y blanqueada, la cual despreciaba el aporte femenino, concentraba su poder en las ciudades y negaba la existencia de los indígenas. Lastimosamente, como menciona Álvaro García Linera (2014, p. 33-34), las pérdidas geográficas no eran asumidas como mutilaciones inaceptables por parte de las oligarquías que gobernaban Bolivia esos años, quienes además desconocían el valor de aquellos lugares y de la gente que los habitaba; por lo tanto, no lograban asociar geografía con territorio, población con nación y derecho con igualdad

La historia, a escala nacional e internacional, se ha esforzado por retratar esos enfrentamientos entre países como contiendas en las que el rol masculino es el más destacado, por no decir el único. Sin embargo, a partir de la década de 1970 surgió en Estados Unidos y en Europa una ola feminista que empezó a indagar acerca del rol de las mujeres en las guerras. Ese ímpetu se vio reflejado una década más tarde, durante los años 80, en países vecinos como Brasil, Argentina, Chile y México, entre otros (Álvarez, 2017, p. 2). En Bolivia, ese esfuerzo por retratar el rol de las mujeres en los conflictos bélicos se vio acompañado por el empeño de sacar a la luz el valioso aporte de los pueblos indígenas en todas las batallas que había librado el país. Como resultado de ello se cuenta con documentos que reflejan roles tan importantes y por tanto tiempo ignorados. Uno que merece especial

En Bolivia, ese esfuerzo por retratar el rol de las mujeres en los conflictos bélicos se vio acompañado por el empeño de sacar a la luz el valioso aporte de los pueblos indígenas en todas las batallas que había librado el país.

atención es el realizado por Luis Oporto Ordóñez (2014), titulado Indios y mujeres en la Guerra del Pacífico. Actores invisibilizados en el conflicto, que recopila una serie de datos sustanciales para entender el desempeño de esos grupos, destacando de manera notoria a las rabonas, aquellas aguerridas compañeras, espías temerarias y cariñosas mancebas que formaron parte de la defensa del Litoral (Oporto Ordóñez, 2022).

Así como Luis Oporto Ordóñez rescata esa figura en la reconstrucción de la historia boliviana, otras investigaciones chilenas y peruanas destacan ese rol primordial en el campo de batalla nombrándolas también como troperas, tropeñas o cantineras (Estensoro y Cantuta, 2007; Leonardini, 2014; Miseres, 2014; Villacaqui, 2019), quienes además fueron nombradas en algunos casos en versos o fueron retratadas en cuadros alusivos a la época. Esto no sucedió en la Guerra del Chaco, ya que poco se ha escrito sobre el rol femenino durante esa contienda. En Bolivia, destaca el libro *La Guerra del Chaco. Mi visita a las trincheras y zanjas del "velo",* escrito por Graciela de la Rosa Torres Laura. Muchos años después, Florencia Durán y Ana María Seoane presentaron la obra *El complejo mundo de la mujer durante la Guerra del Chaco* (1997), y más recientemente María Elvira Álvarez se aproxima nuevamente a al tema con el artículo titulado El impacto de la guerra del Chaco en la vida de las mujeres urbanas de Bolivia: acceso al espacio público y redefiniciones de género (2017). Sin embargo, tal como menciona esta última, el trabajo se centra en el rol de las mujeres urbanas de todas las clases sociales, pues sobre las mujeres indígenas en ese periodo poco o casi nada se ha escrito (Álvarez, 2017, p. 5)

A pesar de las pocas aproximaciones al mundo indígena durante los cruentos días del infierno verde, entre los escritos que buscan rescatar el rol femenino destacan ciertos destellos que permiten ver de soslayo la participación activa de las mu-

jeres indígenas en diversas instancias relativas a la guerra. Tales atisbos no solo demuestran que ellas fueron parte de la contienda, sino también delatan el carácter de la época, cuando la división entre lo urbano y lo rural se mezclaba con el racismo y la discriminación.

Este texto no pretende desmerecer la labor de mujeres valientes como las enfermeras o las espías, que fueron clave durante el periodo de guerra, ni el de las madrinas de la guerra, quienes desde su espacio fueron parte clave para el sustento físico y psicológico de los combatientes. Por ello, antes de ingresar con detalle al análisis de la presencia de la mujer indígena, se plantea dar un repaso a aquellos valerosos aportes femeninos durante ese conflicto bélico.

Las curanderas, del alma y del cuerpo

Dos son las figuras que la academia ha encumbrado a nivel tanto nacional como internacional: las madrinas de la guerra y las enfermeras. Ellas son, de lejos, los personajes femeninos más comentados –no por eso menos valiosos– a los cuales se hace mención al hablar del conflicto bélico del Chaco. Iniciemos con un pequeño repaso de ambas figuras.

Las madrinas fueron anteriormente parte de conflictos internacionales, sobre todo en Europa, de donde se cree que esa labor fue diseminada al mundo. Los historiadores las ubican como personajes representativos en la Primera Guerra Mundial (1914-1918), donde aparecieron como iniciativa de las mujeres francesas y belgas. Posteriormente tuvieron notoriedad durante la Guerra Civil Española (1936-1939), divididas en dos bandos: las republicanas y las franquistas, siendo estas últimas las que más destacarían por su estrecha relación con el régimen y porque las primeras eran, en muchos casos, parte activa en el campo de batalla (De Ramon, 2016, p. 173)

El rol de las madrinas en la Guerra Civil Española ha sido estudiado más ampliamente (De Ramón, 2016; Jiménez, 2017) y, aunque su accionar no coincide con los años de la Guerra del Chaco, existen semejanzas en la forma de actuar que se comparten con las madrinas de Bolivia durante aquel periodo. En primer lugar, se debe destacar que esas mujeres formaban parte de las urbes bolivianas; en su mayoría pertenecían a familias adineradas y sabían leer y escribir. En un inicio formaron de manera espontánea grupos de apoyo para los combatientes, pero luego, a finales de julio de 1932, organizaron de manera oficial el programa de Madrinas de Guerra, autorizado por el Ministerio de Guerra, bajo la dirección de Bethsabé de Iturralde[1] (Durán y Seoane, 1997, pp. 69-70). Su misión consistía principalmente en brindar apoyo moral y económico a los combatientes, enviándoles paquetes con cigarros, coca, mechones de cabello y también cartas de aliento. Ese fue un rasgo importante, ya que no solo mantenían contacto con los combatientes, sino que también eran mediadoras entre ellos y sus familias, ejerciendo de ese modo un doble papel del cual posiblemente no fueron conscientes (De Ramón, 2016, p. 173).

Las cartas de correspondencia entre madrinas y combatientes son un valioso tesoro al que lastimosamente no existe acceso. Varias de esas cartas están resguardadas en el Museo de la Academia de Historia Militar y otras tantas pertenecen a colecciones privadas. En muchas otras colecciones de cartas, así como en los pocos casos de cartas bolivianas publicadas, se puede notar que existían principalmente dos tipos: unas que brindaban noticias sobre la situación familiar del combatiente y otras que denotaban rasgos de enamoramiento, sobre todo cuando los soldados solicitaban a las madrinas fotografías o trozos de cabello. Existen casos en los que esas mujeres llegaron a entablar lazos afectivos con los soldados; no obstante, el rol consistía mayormente en velar por la estabilidad y por la tranquilidad tanto del combatiente como de su familia (Álvarez, 16 de octubre de 2016). Ser madrina era uno de los más grandes honores, por lo cual las elegidas no podían negarse a tan alto nombramiento y, en algunos casos, incluso cobijaban a varios soldados bajo su manto protector. No está demás mencionar que existieron también padrinos de guerra, aquellos hombres que por diversos motivos no habían podido asistir al conflicto armado.

1 Bethsabé de Iturralde fue presidenta de la delegación del Comité Panamericano de Mujeres en Bolivia y delegada de las Sociedad de Beneficencia.

Un rol desprendido y totalmente loable es el de las enfermeras en la Guerra del Chaco. Es muy probable que ese espacio haya sido otro campo de guerra donde las mujeres de todo el país y de toda clase social acabaron trabajando codo a codo, enfrentando duras decisiones. Sobre ellas existen varios relatos, destacando figuras clave que fueron importantes para conformar esos grupos de lucha y de entrega. La Cruz Roja Boliviana fue, evidentemente, central en todo el proceso, puesto que el 22 de julio de 1932, mediante una nota de prensa publicada en el diario *La Razón*, invitó a todas las mujeres a enrolarse en ese servicio. Tal iniciativa, según relata la historia escrita, fue secundada en todos los departamentos de Bolivia. Como resultado, a esa campaña se unieron valerosas mujeres que incluso donaron sus honorarios para la compra de armamento. Algunas de ellas accedieron a rangos especiales y fueron premiadas posteriormente con importantes distintivos, como la Cruz de Ginebra. Según menciona María Elvira Álvarez, la figura de la enfermera abrió las posibilidades y las puertas hacia la profesionalización a muchas mujeres que, con posterioridad a ese triste evento, continuaron con sus estudios (2017, p. 10).

Según indica Antonio Dubravcic (10 de septiembre de 2016), una buena parte de las enfermeras que sirvieron en la Guerra del Chaco eran religiosas. No obstante, existió otra institución clave en ese periodo: el Ateneo Femenino, conformado por mujeres que coordinaron acciones de apoyo en la guerra y que sirvieron también como enfermeras en el conflicto. Entre ellas destacan Elodia Baldivia, quien instaló la correspondencia epistolar con los soldados; Ana Rosa Tornero, que fue presidenta y fundadora de la Asociación Pro-Prisioneros de Guerra, y presidió la Brigada Femenina; y María Luisa Sánchez Bustamente, quien fundó la Sociedad Patriótica de Señoras Bolivianas (Sánchez, 2019).

Las madrinas y las enfermeras son ensalzadas en la historia por su carácter manso y servicial. A ellas muchas veces se refieren como ángeles, madres o hermanas de los combatientes. Las primeras son descritas alzando oraciones y procurando el bien del soldado y de su familia a la distancia, manteniendo contacto por cartas y enviando de vez en cuando regalos y palabras de aliento. Las segundas son además retratadas por su valentía y su entrega, de las que se esperaba que entreguen todo por la patria, sin abandonar sus roles de madres y de mujeres, bajo la idea de haber "prolongado su hogar hasta el lecho de los heridos" (Álvarez, 2017, p. 10).

A pesar del rol atípico que desarrollaron durante el periodo, fuera de las normas de comportamiento y de la expectativa que se esperaba de las mujeres, ellas jugaron un rol importante en el desarrollo de la guerra.

Si bien ambos personajes son reconocidos e incluso existen denominaciones a las cuales se puede aludir para resaltar tan loable labor, corresponde hablar también de un grupo de mujeres que ha sido invisibilizado, aunque no al extremo de las mujeres indígenas, pues al menos de ellas se pueden encontrar algunos escritos que dan luces de su rol en esa contienda bélica.

Las otras mujeres del conflicto, de las que poco se habla

De lo poco que se ha escrito sobre las mujeres, se ha tratado de resaltar aptitudes tales como la delicadeza y la entrega desmedida, en un nivel maternal o familiar. Sin embargo, es imposible olvidarnos de aquellas mujeres que sirvieron en ese periodo con estrategias que quizás para la época no eran consideradas adecuadas. Entre esas otras mujeres pueden ser consideradas las espías y las prostitutas. A pesar del rol atípico que desarrollaron durante el periodo, fuera de las normas de comportamiento y de la expectativa que se esperaba de las mujeres, ellas jugaron un rol importante en el desarrollo de la guerra. Tampoco existen demasiados escritos sobre estas mujeres, aunque resalta la figura de la espía cruceña Rosa Aponte, quien a su vez dio lugar a un operativo famoso que lleva su nombre: Operación Rosita. Mediante ese operativo, Rosa y su colega Elvira Llosa, haciendo uso de sus encantos, lograron distraer a dos diplomáticos paraguayos, permitiendo que sus colegas bolivianos pudieran ingresar a la residencia de aquellos hombres y, sin ser detectados, recabaran información importante, como claves, frecuencias de radio, listas de personal de apoyo, nombres de agentes secretos, códigos, mensajes, enlaces en Bolivia, simpatizantes de Pa-

raguay, amigos confiables y bolivianos desafectos al país (Mejillones, 2017, p. 135).

Rosa y sus colegas tuvieron muchas otras aventuras más, en las que su belleza y su astucia fueron clave para ganar la confianza del enemigo y conseguir información; incluso, como menciona Guillermo Mejillones (2017), abriendo un prostíbulo en la Plaza Riosinho de la ciudad de La Paz. Esa estrategia servía para obtener información de aquellos militares que llegaban a esos espacios y, entre sábanas y almohadas, liberaban datos cruciales. Pero la prostitución no solo fue utilizada para obtener información, sino también para saciar los ímpetus de los soldados en la guerra, mediante instalaciones en las que se bridaban servicios a los combatientes, a pocos metros del campo de batalla. La presencia del Destacamento L de prostitutas fue en un inicio un privilegio de los oficiales, aunque posteriormente fueron puestas bajo órdenes y las trasladaron para atender a diversos sectores de combatientes (*Opinión*, 12 de junio de 2011; *Opinión*, 15 de junio de 2014). Sin embargo, su presencia empezó a causar problemas entre los soldados, provocando que el Comando Superior prohibiera la estadía de cualquier mujer en los puestos de avanzada (*Literatura en Bolivia*, 10 de abril de 2011). Finalmente, se acabó trasladando a todas esas mujeres a Villamontes, donde se instaló la famosa Casita Blanca (*Opinión*, 12 de junio de 2011).

Antes de cerrar este espacio dedicado a las mujeres que no ha encumbrado la poca historia que existe sobre las féminas en la Guerra del Chaco, es prudente resaltar a aquellas mujeres que suplieron a los hombres en los espacios laborales, tanto urbanos como rurales. Si bien en algunos escritos se considera que ese momento fue clave para destacar el rol femenino en la sociedad (Durán y Seoane, 1997), existen otros en los que se cree lo contrario, como es el caso del texto *El papel de las mujeres paraguayas en la Guerra del Chaco (1932-1935): relaciones de género en contexto bélico,* de la escritora paraguaya Estela Sosa (2010). Aun así, no deja de sorprender que los cargos que ocuparon esas mujeres tenían como condicionante la frase: “mientras dure la guerra”, lo cual significó el despido o el remplazo de muchas de ellas en aquellos espacios laborales, sin contemplar el gran esfuerzo que habían realizado al sostener la economía y la estructura social de un país en sus horas más turbulentas.

Entre las balas y el olvido

Hasta este punto han sido presentados de manera breve los aportes femeninos que la historia ha ido rescatando en la reconstrucción de memoria que se hace en torno a la Guerra del Chaco. Lógicamente, todos los roles nombrados no pueden ser despreciados ni negados y mucho menos criticados, pues en el gran *iceberg* de involucradas en el conflicto al menos sobresalen en la superficie rostros y logros notables de algunas mujeres durante ese periodo bélico. No obstante, causa indignación y angustia el comprobar que en los diversos textos que se aproximan a este tema se hace caso omiso de los pueblos originarios y, más aún, de las mujeres indígenas o, caso contrario, se decide eludir el tema por la escasa documentación existente. Si bien es cierto que no se han encontrado textos que traten puntualmente el rol de las mujeres indígenas en el conflicto, en varias aproximaciones al relato de la Guerra del Chaco se puede apreciar, a veces entre líneas, otras de manera superficial e incluso restando importancia, el relevante papel que jugaron esas mujeres en la contienda. Por lo cual, en las siguientes líneas, se trata de desmenuzar aquellos atisbos que se hacen a ese rol, a fin de generar una reflexión en torno a ello.

El libro sobre la historia de la Cruz Roja Boliviana (Estenssoro y Cantuta, 2007), publicado en el marco de la celebración de sus 90 años de servicio, destina un amplio capítulo a hablar sobre la Guerra del Chaco. Aunque mucha de la información ahí contenida es sobre el rol de los médicos y de las enfermeras, destaca una colaboración inicial entre la Cruz Roja y el Ateneo Femenino, donde la encargada de este último, Emma Pérez de Carvajal, puso a mujeres a disposición de la Cruz Roja, mencionando lo siguiente: “Dos legiones organizadas para el servicio militar en campaña: una de señoritas y otra de la clase popular” (citado en Estenssoro y Cantuta, 2007, p. 72)

Cuando en ese comunicado Pérez de Carvajal menciona a la “clase popular”, queda preguntarse si se refiere a las indígenas o a las cholas, pues evi-

Las cholas durante esos años podían ser comerciantes, artesanas, recoveras o empleadas domésticas, así como cholas adineradas que formaban parte de cofradías y de comunidades religiosas (…).

dentemente esos términos marcan una diferencia entre mujeres. No se debe olvidar que ya en la década de 1930 el "cholaje" había cobrado un protagonismo interesante, integrándose a la sociedad y al espacio laboral; no obstante, seguía siendo víctima de maltrato y de discriminación por las clases sociales más elitistas. Las cholas durante esos años podían ser comerciantes, artesanas, recoveras o empleadas domésticas, así como cholas adineradas que formaban parte de cofradías y de comunidades religiosas (Cárdenas, 2015, p. 88), por lo que es a veces complicado distinguir en dichos escritos a qué tipo de chola se hace referencia, si a la chola urbana que empezaba a empoderarse o a aquella que provenía del área rural, con lazos más cercanos a lo indígena que a lo urbano. De todas maneras, en el texto expuesto, queda la duda de saber a qué se refiere cuando se nombra el término clase popular. Continuando con el tema de las cholas, cabe hacer mención al siguiente hallazgo:

> Según una carta que escribe un amigo de Hilda Mundy que se encontraba en Villa Montes durante la guerra, Jorge Fajardo, una comisión femenina de mujeres cholas, de clases populares de la ciudad de Potosí, visitó también el frente y las trincheras llevando el saludo y aliento a los soldados (Álvarez, 2017, p. 12).

En el fragmento anterior se evidencian dos elementos. El primero delata el valor de las mujeres de pollera que llegaron hasta las trincheras para dar aliento. El segundo revela la poca importancia que se daba a ese hecho, pues muchos textos señalan como única la visita que realizó el Ateneo Femenino.

Y, entonces, ¿qué pasaba con los indígenas, especialmente con las mujeres? El blanqueamiento de la guerra y el posterior silencio que siguió a la construcción de la historia respecto a ese punto conducen claramente hacia una mirada clasista que se negaba a reconocer el papel de los indígenas. Empero, es importante reflexionar en torno a la siguiente pregunta: "¿Qué rol asignar, qué lugar simbólico reservar a quienes no se dejan tratar ni de bolivianos ni de paraguayos en un conflicto que funciona y se organiza sobre tintes furiosamente nacionalistas?" (Capdevilla *et al.*, 2008, p. 51).

Luc Capdevilla y otros autores (2008 y 2010) reflexionan sobre ese conflicto interno de los indígenas, pues a inicios del siglo XX el mundo indígena vivía constantemente asediado por el crecimiento de occidente, sin sentirse realmente parte de ese complejo entramado de nación que se empezaba a esbozar desde unas urbes lejanas que no reconocían su existencia. Otros autores describen a los indígenas como desprovistos de discernimiento y de sentido político, sin una comprensión clara de la situación y sin interés en él; es decir, unas víctimas totales de la situación (Cañas, 1935). Aquel episodio bélico solo llegaría a consolidar un tema que venía largo tiempo desarrollándose, que finalmente se articularía dentro de una dimensión colonial y colonizadora de los últimos territorios indígenas libres (Capdevilla *et al.*, 2010; Capdevilla *et al.*, 2008). Los espacios habitados por weenhayek –entonces llamados matacos–, tapiete, toba, chulupi y guaraníes, entre otros, habían sido anteriormente explorados y los indígenas de esas regiones formaban solamente parte del paisaje, ocupando roles secundarios como informantes, guías o intérpretes; de hecho, eran denominados salvajes o tribus primitivas. Tanto aymaras como quechuas fueron enlistados –a la fuerza o de modo voluntario– para la contienda, pero mientras ellos ya eran vistos con ojos plagados del romanticismo indigenista de aquel entonces, los pueblos indígenas de tierras bajas seguían siendo considerados barbaros (Capdevilla *et al.*, 2010).

Los indígenas de todo el país fueron reclutados a la fuerza, tanto en tierras altas como en tierras bajas, y no fueron obligados solamente por el Ejército, sino también por los terratenientes, quienes propiciaron enrolamientos abusivos y violentos que posteriormente desembocarían en sublevaciones por parte de los indígenas. En tierras bajas, muchos indígenas huyeron hacia Argentina; se internaron en los bosques o viajaron hacia el interior de Bolivia, dejando atrás, en muchos casos, a sus familias y a su querida tierra (Seoane, 2015). Para quienes llegaron a ese campo de batalla y, peor aún, para quienes vieron con amargura

cómo la guerra invadía sus territorios, la historia no fue más amable. Natalia Castelnuovo rescata el testimonio de una mujer guaraní, quien afirma que convivían con "el olor a pólvora" y el sonido de las "trompetas" que el Ejército utilizaba como señal de alarma (2014, p. 102).

De ese modo, los indígenas ingresaron, obligados, a un conflicto del cual no formaban parte y del que, en muchos casos, no querían formar parte. Existen relatos desde el lado paraguayo que en ocasiones hacen referencia a un trato fraterno entre soldados indígenas. Del lado boliviano, lastimosamente, quedan experiencias reflejadas, sobre todo, en acciones en contra de las mujeres. Karina Olarte (2020) remarca un punto central relacionado con la discriminación y con el abuso al que fueron sometidas las mujeres. Silvio Macías (1949, p. 3) menciona que la guerra y los soldados "enfermaron el cuerpo y el alma de los indios", pues los privaron de sus bienes, sus animales y sus prácticas, e introdujeron nuevas costumbres, como el masticado de coca. No contentos con ello, violaron a sus mujeres, transmitiéndoles enfermedades venéreas (Capdevilla *et al.*, 2008, p. 28). Ana María Seoane da cuenta de testimonios orales que aseguran que trataban a las mujeres indígenas peor que a los enemigos, como el relato de René Arze, quien menciona: "Las mujeres se quedaban pues, se apropiaban algunos comandantes, las vestían de señoritas; ya está pues, se apropiaban. Y a la tropa ni quién" (citado en Seoane, 2015, p. 79).

Por otra parte, Ramiro Fernández (1999) hace referencia a los privilegios de los cuales gozaban los oficiales de rango superior. En tal caso, al igual que con las prostitutas, parece ser que los primeros abusos y violaciones hacia las mujeres indígenas se dieron por parte de ese grupo, que además estaba empapado de un racismo y de una discriminación latentes, pues a pesar de sentirse inicialmente atraídos por ellas, no dudaron en cambiar sus modos de vida y de vestimenta. Luc Capdevilla y otros autores (2010) hacen mención al interés inicial que despertaron en los soldados las formas y la desnudez de las mujeres, rescatando, a su vez, las memorias de un compañero que menciona: "Son hermosas a su manera y muy bien que saben pecar en lo oscuro" (Capdevilla *et al.*, 2010, p. 22).

Natalia Castelnuovo (2014) tiene un trabajo muy interesante basado en talleres que fueron desarrollados con mujeres guaraníes en el norte de Argentina. En esos espacios, ellas explicaban y contaban las memorias de sus abuelas sobre cómo fueron forzadas a entregar sus cuerpos. Los abusos a las indígenas se realizaron, en muchos casos, debido a la ausencia de los hombres –ya sea porque huyeron o porque fueron reclutados a la fuerza–. No obstante, muchas veces ese acto desmedido de los soldados se hacía delante de los padres o de los esposos de las mujeres (*Ibidem*, p. 107). Romualda Arce, otra mujer que fue parte de los mencionados talleres, recuerda:

> A veces los soldados estaban borrachos y era cuando más se abusaban, agarraban a los hombres, los ataban y les empezaban a golpear. Después agarraban a sus madres y esposas y comenzaban a violarlas delante de ellos y luego los mataban a sangre fría (citada en Taller de Memoria Étnica [TME], 2005, p. 130).

Las violaciones a las mujeres indígenas provocaban diversas percepciones entre los involucrados –tanto aquellos que ejercían esta violencia como los que la recibían–, pues un silencio púdico y cómplice permitía pasar por alto tales eventos, los cuales se hacían cada vez más violentos y públicos, convirtiéndose en actos de humillación y de muestra de poder sobre las poblaciones indígenas, aunque también eran parte del proceso de ocupación colonialista que se llevaba a cabo. El siguiente es otro de los testimonios recogido de aquellas mujeres:

> Los militares bolivianos obligaban a los hombres a pelear en la guerra, ellos no querían ir, tenían miedo de morir y además no sabían usar las armas. Los militares igual se los llevaban, las mujeres quedaban solas en sus comunidades y sufrían muchísimo, muchas veces eran violadas. En épocas de guerra era siempre así, los militares abusaban de las mujeres delante de su familia, que no podían decir nada, sino ellos los mataban a todos. En la época de la guerra mi familia sufrió mucho, los militares bolivianos no tenían piedad, mataban a los hombres y se abusaban de las mujeres (TME, 2003, p. 105).

Es evidente que los escritos sobre el conflicto del Chaco giraron mayormente en torno a los hombres, en clave machista y blanqueada.

Las comunidades indígenas vivieron con miedo todo ese periodo. Para evitar una violación se inventaron muchas técnicas, como cavar y ocultarse en pozos, fingir estar enfermas mediante vendajes en las cabezas o en las extremidades y, el más recurrente, fingir estar embarazadas. Aun así, los abusos y las violaciones no se detuvieron. A esos traumas se sumaban la vergüenza y la humillación a la que eran sometidas, motivo por el cual muchas decidieron callar sobre los abusos (Castelnuovo, 2014, pp. 108-109).

Aunque el panorama parecía no poder ser peor, un nuevo elemento se sumó a esa relación tan desigual. Si bien no se cuenta con datos concretos sobre las pérdidas humanas que significó la Guerra del Chaco para ese grupo de población, es posible que la mayor causa de muerte haya sido la relacionada con problemas de salud (Capdevilla *et al.*, 2008). Irónicamente, las mujeres indígenas fueron señaladas como causantes de la propagación de enfermedades venéreas entre las tropas, como por ejemplo la sífilis. La varicela fue otra enfermedad atribuida a los indígenas, lo cual provocó que en Nanawa –según investigaciones paraguayas–, mientras se vacunaba a las tropas, se pusiera en vigilancia a los indígenas, llegando en algunos casos a quemar sus campamentos (Capdevilla *et al.*, 2010).

Queda claro que el obligar a los hombres indígenas a unirse a la guerra no solamente se debió a la escasez de fuerza para el combate, sino también al conocimiento que ellos poseían del terreno y del lenguaje. Con las mujeres pasó un fenómeno similar, pues se abusó tanto de sus cuerpos como de sus hogares. Natalia Castelnuovo (2014) rescata lo vivido por la anciana guaraní Elba, que recibió a soldados bolivianos en su hogar, a quienes alimentó durante mucho tiempo. A pesar de la barrera idiomática –ella hablaba guaraní y ellos quechua–, usó para alimentarlos los pocos animales que tenía y, de seguro, se arriesgó en ir a conseguir insumos para seguir dándoles de comer (*Ibidem*, p. 19). Ese relato también resalta el intento de suicidio de uno de los combatientes, lo que puede dejar entrever que los indígenas compartieron más que el alimento; de hecho, también compartieron las penas y los sufrimientos de los soldados condenados a pelear en aquel infierno verde.

Conclusiones

La Guerra del Chaco es, sin duda alguna, uno de los periodos más cruentos de la historia latinoamericana. No solo puso a dos países hermanos a pelear una guerra sin sentido motivada por intereses extranjeros y transnacionales, sino que también sacrificó la vida de miles de hombres y de mujeres que sufrieron todo tipo de violencias. El caso del rol de las mujeres en el conflicto y su poca valoración parece depender de varios factores.

Por una parte, la experiencia militar en conflictos anteriores –a escala tanto nacional como internacional– había determinado la exclusión de las mujeres del campo de batalla, con el fin de mantener a los hombres concentrados en los objetivos de combate. No obstante, la cura fue peor que la enfermedad, derivando en una serie de abusos que hasta la actualidad se mantienen entre susurros.

Por otra parte, aquellos años –década de 1930– se caracterizaron por dos factores: una romantización del indígena –aunque evidentemente no de todos– y un desprecio del aporte femenino hacia la sociedad. Ambos elementos, más el negacionismo militar de las mujeres, pueden ser la clave para entender por qué la historia se demoró tanto tiempo en valorarlas y por qué aún hoy el grupo de los indígenas sigue entre las sombras. Es evidente que los escritos sobre el conflicto del Chaco giraron mayormente en torno a los hombres, en clave machista y blanqueada. Aun así, no deja de sorprender que una institución feminista como el Ateneo Femenino o una de servicio y de ayuda al desvalido como la Cruz Roja Boliviana no hayan sido capaces de mencionar en sus escritos los abusos que se cometían contra las mujeres indígenas. Menciono esas dos instituciones por haber estado –en su mayoría– compuestas por mujeres, quienes evidentemente no sintieron la suficiente empatía como para expresar esto en su debido momento.

A pesar de que no existen datos exactos que den cuenta de la cantidad de mujeres que fueron abusadas y que murieron, ya sea a causa de abusos o de enfermedades, es imposible negar que ellas estuvieron presentes durante toda la contienda, tanto del lado boliviano como del lado paraguayo, y que el relato de su participación no debiera limitarse a hacer eco de los excesos y de los abusos de los soldados, sino a incorporar también el importante rol que tuvieron –en general obligadas– al abrir sus puertas a extraños, brindándoles agua, comida y un lecho.

Al analizar ese periodo de la historia es imposible no detenerse a pensar un momento en cómo se habría configurado la nación sin tan penoso evento, el cual puso en evidencia no solo el abuso hacia los pueblos indígenas, sino también el rol de las mujeres tanto en los trabajos y en el área urbana como en los pueblos y en las comunidades indígenas. Queda mucho por conocer y lastimosamente hay poco tiempo, pues las memorias de aquellas épocas se apagan como velas en la memoria y en la vida de las involucradas y de los involucrados. Trabajos como los del Taller de Memoria Étnica son necesarios para poder acercarnos a conocer la otra cara de esos momentos históricos, pues es posible que entre aquellos sufrimientos, abusos, balas y olvidos se encuentre información valiosa que nos ayude a comprender mejor esos periodos para nunca más repetirlos.

Bibliografía

Álvarez, M. E. (2017). El impacto de la guerra del Chaco en la vida de las mujeres urbanas de Bolivia: acceso al espacio público y redefiniciones de género. En Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, *Anuario. Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos.* Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia

Álvarez, J. (16 de octubre de 2016). Las valientes madrinas de guerra encargadas de otorgar apoyo a los combatientes. *Historias de Bolivia*. https://historias-bolivia.blogspot.com/2017/08/las-valientes-madrinas-de-guerra.html?m=1

Cañas, J. (1935). *El infierno verde (la guerra del Chaco).* Espasa Calpe.

Capdevilla, L.; Combés, I. y Richard, N. (2008). Historia de una guerra y antropología de un olvido. En *Mala guerra. Los indígenas en la Guerra del Chaco*, pp. 13-65. Editorial Colibrí.

Capdevilla, L.; Combés, I.; Richard, N. y Barbosa, P. (2010). *Los hombres transparentes. Indígenas y militares en la guerra del Chaco (1932-1935)*. Instituto de Misionología

Cárdenas, C. (2015). El devenir de las cholas. En *Realidades Solapadas. La transformación de las polleras en 115 años de fotografía paceña.* Editorial Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Castelnuovo, N. (2014). Memorias de mujeres guaraníes del noroeste argentino sobre la Guerra del Chaco (1932-1935). *Alteridades*, *24*(47), 101-113.

De la Rosa, G. (1935). *La Guerra del Chaco. Mi visita a las trincheras y zanjas del velo*. Imprenta Atenea de Crespi.

De Ramón, M (2016). Las madrinas de guerra en la Guerra Civil. *Bulletin Hispanique*, (118-1), 157-174. http://journals.openedition.org/bulletin-hispanique/4284

Dubravcic, A. (10 de septiembre de 2016). Rostro de mujer en la guerra del Chaco. *Sucre Histórica* [Blog]. https://sucre-historica.blogspot.com/2016/09/rostro-de-mujer-en-la-guerra-del-chaco.html

Durán, F. y Seoane, A. M. (1997). *El complejo mundo de la mujer durante la Guerra del Chaco*. Ministerio de Desarrollo Humano, Secretaría de Asunto Étnicos, de Género y Generacionales, Subsecretaría de Asuntos de Género.

Estenssoro, R. y Cantuta, M. (2007). *90 años sembrando humanitarismo. Historia de la Cruz Roja Boliviana (1917-2007)*. Editorial Quatro Hnos.

Fernández, R. (1999). Transformaciones y prácticas de poder en el ejército boliviano. Hacia la construcción del ciudadano soldado (1932-1940). En *Bolivia en transición: La Guerra del Chaco, fascículo 11*, pp. 2-6. Coordinadora de Historia.

García Linera, A. (2014). *Identidad boliviana. Nación, mestizaje y plurinacionalidad*. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Jiménez, F. (2017). Madrinas del franquismo. La Sección Femenina de Falange en Granada durante la Guerra Civil (1936-1939). *Revista Historia Autónoma*, (11), 199-218.

Klein, H. (1982*). Historia de Bolivia*. Librería Editorial Juventud.

Leonardini, N. (2014). Presencia femenina durante la guerra del Pacífico. El caso de las Rabonas. En *NORBA. Revista de Arte*, (34), 177-195.

Literatura en Bolivia [Blog] (10 de abril de 2011). La prostitución en la guerra del Chaco. https://letrasbol.blogspot.com/2011/04/la-prostitucion-en-la-guerra-del-chaco.html

Macías, S. (1949). *La selva, la metralla, la sed*. La Tribuna.

Mejillones, G. (2017*). El servicio de inteligencia entre 1927-1938: el espionaje, contraespionaje de Bolivia durante la guerra del Chaco* [Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Mayor de San Andrés]. https://repositorio.umsa.bo/xmlui/bitstream/handle/123456789/11306/TG-3871.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Miseres, V. (2014). Las últimas de la fila: Representación de las Rabonas en la literatura y cultura visual decimonónica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *11*(80), 187-206.

Olarte, K. (2020). Discursos sobre los roles de las mujeres en periódicos tarijeños durante la Guerra del Chaco. *Journal de Comunicación Social*, (10), 87-116.

Oporto Ordóñez, L. (2014). Indios y mujeres en la Guerra del Pacífico. Actores invisibilizados en el conflicto. En *Revista Fuentes*, *8*(31), 6-29. http://www.revistasbolivianas.ciencia.bo/pdf/fdc/v8n31/v8n31_a03.pdf

Oporto, Ordóñez, L. (27 de marzo de 2022). Los indios en la Guerra del Pacífico. Su aporte fue invaluable. *Ahora El Pueblo*. https://www.ahoraelpueblo.bo/los-indios-en-la-guerra-del-pacifico/

Opinión (12 de junio de 2011). Enfermeras, prostitutas y periodistas en la línea de fuego. *Opinión. Diario de circulación nacional.* https://www.opinion.com.bo/articulo/informe-especial/enfermeras-prostitutas-periodistas-linea-fuego/20110612183700661220.html

Opinión (15 de junio de 2014). Las mujeres en la Guerra del Chaco. *Opinión. Diario de circulación nacional.* https://www.opinion.com.bo/articulo/tendencias/las-mujeres-en-la-guerra-del-chaco/20140615193200667156.html

Sánchez, M. (2019). *El Ateneo Femenino 1920-1930. Perspectivas filosóficas y epistémicas*. Editorial Humanidades.

Seoane, A. (2015). La Guerra del Chaco. En *Bolivia, su historia. Tomo V: Gestación y emergencia del nacionalismo 1920-1952*, pp. 73-92. Fundación para la Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB).

Sosa, E. (2010). *El papel de las mujeres paraguayas en la Guerra del Chaco (1932-1935): relaciones de género en contexto bélico*. Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.

Taller de Memorias Étnicas (TME) (Coord.) (2003). *Lunas, tigres y eclipses. De olvidos y memorias: La voz de las mujeres indígenas*. Banco Interamericano de Desarrollo.

Taller de Memorias Étnicas (TME) (Coord.) (2005). *El anuncio de los pájaros. Voces de la resistencia*. Banco Interamericano de Desarrollo.

Villacaqui, N. (2019). Participación significativa e ignorada de las Rabonas indígenas tacneñas en la Guerra del Pacífico. *La Vida y la Historia*, *6*(10), 31-43.

Recepción: 30 de julio de 2022
Aprobación: 14 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | N° 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 71-77 | 2022 | ISSN 2789-004X

Subjetividad, amor y muerte en la obra de Yolanda Bedregal

Fátima Lazarte*

Subjectivity, love and death in the work of Yolanda Bedregal

Resumen. El artículo aborda el trabajo de la escritora boliviana Yolanda Bedregal como sujeto creador en la Bolivia del siglo XX. En ese momento histórico aún quedaba el peso de las construcciones simbólicas de corte patriarcal que regulaban la vida de las mujeres, y es cuando Bedregal surge como una voz que logra penetrar en círculos exclusivos reservados para los hombres, como la Academia Boliviana de la Lengua. Ella propone un proyecto creador, la novela *Bajo el oscuro sol*, en la que revela sus preocupaciones éticas y estéticas respecto a la escritura.

Descriptores. <Literatura femenina> <Siglo XX> <Proyecto creador> <Subjetividad>

Abstract. The article focuses on the work of Yolanda Bedregal, Bolivian writer, as a creative subject in the Bolivia of the 20th century. In spite the weight and symbolic constructions influenced by the patriarchal system, which regulated the lives of women, Bedregal emerged as a voice that gained and space of her own within circles exclusively reserved for men, such as the *Academia Boliviana de la Lengua*. She proposes a creative project, *Bajo el oscuro sol*, novel in which she reveals her ethical and artistic concerns regarding writing.

Keywords. < Women's literature> <20th Century> <Creative project> <Subjectivity>

* Bailarina profesional, docente universitaria e investigadora en las áreas de literatura, cultura y artes. Magíster en Literatura boliviana y latinoamericana por la Universidad Mayor de San Andrés. Licenciada en Psicología, con mención en Psicoanálisis, por la Universidad Católica Boliviana. fatilazarte@gmail.com. fatilazarte@gmail.com

Subjetividad, rasgos e impronta en la obra de Bedregal

Yolanda Bedregal, escritora y figura de la cultura boliviana del siglo XX, ha dejado un legado vasto, mostrando una sensibilidad femenina, una mirada acerca de un momento histórico y preocupaciones creativas interpelantes. Su obra completa ha sido publicada el año 2009 en cinco tomos, dos dedicados al ensayo, dos a la poesía y uno a la narrativa. Esos textos atestiguan su trabajo y su reflexión sobre temas que conciernen a la escena cultural en la cual ella estaba inmersa, pero también atañen a la creación de un sistema ficcional que desarrolla un pensamiento propio respecto a diferentes tópicos.

Bedregal tuvo que enfrentar un medio aún conflictivo para una mujer, en el que se normalizaba estrictamente el comportamiento y se marcaba un ritmo de vida regulador de la subjetividad, especialmente de la femenina.



Fotografía del Archivo Echazú-Conitzer.

La producción de Bedregal contiene una impronta muy personal y, a decir del poeta Pablo Neruda en una carta fechada el 6 de enero de 1959, una "orientación hacia la tierra, la vida, las cosas y el pueblo de su patria". Su trabajo escritural nos acerca a diferentes reflexiones tanto íntimas como sociales y refleja una visión que trasciende el tiempo e indaga en la naturaleza humana. Se trata de una obra de capital importancia para nuestro canon literario por su construcción de mundo y por representar la inclusión femenina en espacios hasta entonces reservados para los hombres.

Bedregal detentaba un rasgo importante que proyectó en su obra la idea de conservación. Por ello fue un personaje de la escena cultural boliviana, ya que consideraba importante rescatar, apoyar y difundir la producción nacional, la creación artística y una reflexión sobre lo boliviano que, por fin, no excluyera lo indígena. Esto quedó plasmado en su amplia producción ensayística, de la cual Virginia Ayllón se ocupa en la compilación de la obra completa de Bedregal, que aborda el panorama literario boliviano y de otros países, la Academia Boliviana de la Lengua, la literatura infantil, el arte y a los artistas plásticos, la danza y la música, la educación y la cultura, temas indígenas, la ciudad de La Paz, Israel, crónicas de viajes y miscelánea.

Escritora querida y respetada en su tiempo, Bedregal tuvo que enfrentar un medio aún conflictivo para una mujer, en el que se normalizaba estrictamente el comportamiento y se marcaba un ritmo de vida regulador de la subjetividad, especialmente de la femenina. En tal sentido, las mujeres estaban encasilladas en ciertos estereotipos de género y sometidas a un paternalismo infantilizador. Ejemplos de ello pueden ser encontrados en los escritos de críticos contemporáneos a Bedregal, que consideraban su poesía "virginal" o señalaban supuestos "errores" en su escritura; amigos con una evidente buena voluntad, a su vez, la alababan "en honor de la inteligencia femenina".

Bedregal desarrolló su carrera de escritora en ese medio tan complejo también gracias al apoyo de su esposo Gert Conitzer. Por entonces, una mujer escritora era un desafío a las reglas, pues contravenía los ideales decimonónicos que todavía imperaban en un contexto hipócrita burgués.



Gert Conitzer y Yolanda Bedregal de novios. Fotografía del Archivo Echazú-Conitzer.

Conitzer llegó a Bolivia en 1939, después de haber estado recluido en el campo de concentración nazi de Sachsenhausen, en Oranienburg. Arribó en el periodo llamado "segunda ola migratoria de familias judías" (1937-1939), las cuales trataban de escapar de la persecución y de la inminente guerra en Europa.

Bolivia fue un país que acogió a un gran número de refugiados. Conforme a testimonios de la época, en ese momento llegaron migrantes buscando la oportunidad de comenzar una nueva vida. No obstante, un notable porcentaje de ellos abandonó el país más adelante porque tenía profesiones liberales y su visado autorizaba a realizar actividades agrícolas. A ello se sumó, sobre todo en La Paz, la dificultad de acostumbrarse a la altura.

¿Aparente predestinación? Conitzer nació el 6 de agosto de 1910. Su fecha de nacimiento coincidía con el aniversario patrio boliviano. Tal vez aquello y el amor que sintió por la sensible poeta hicieron que él decidiera quedarse y convertirse en el "gringo *chukuta*", como fue bautizado por Rodolfo Salamanca Lafuente.

Yolanda Bedregal, según los testimonios de sus amigos y conocidos, tuvo siempre un interés y una empatía especial por los refugiados judíos; incluso siendo mayor, llegó a confesarle a un amigo cercano que tal vez "estaba desde siempre destinada a casarse con un judío". Otro antecedente importante está referido a que su padre, Juan Francisco Bedregal, fue amigo cercano de Mauricio Hochschild, uno de los llamados "barones del estaño", que también pertenecía a una familia judía.

Es muy probable que la llegada de Gert a Bolivia se debiera a un contacto con la red de judíos que tendieron Hochschild y Germán Busch. Más adelante Conitzer ejerció como secretario privado de Alcides Arguedas, también perteneciente al círculo íntimo de la familia Bedregal.

En 1940, un año antes de casarse, Yolanda y Gert realizaron un trabajo conjunto, publicando *Ecos*, un libro de poesía dividido en dos partes: la primera con poemas de Conitzer en alemán, traducidos al español por Bedregal, y la segunda con poemas de Bedregal en español, traducidos al alemán por Conitzer. Al inicio de la obra hay un breve comentario de cada uno sobre el trabajo del otro. Yolanda dice sobre los versos de Gert: "La concentrada armonía que el poeta ha sabido dar a estos poemas se debe acaso a la solidez de la lengua alemana y a la actitud interior de sentir trascendente el vuelo de cada palabra". Él, a su vez, comenta sobre el propósito de haber traducido estos poemas: "llenar una necesidad espiritual de gratitud para la joven poeta y, en ella, para esta tierra que ha sido refugio acogedor para mi éxodo".

Ese breve extracto nos muestra el diálogo que Bedregal y Conitzer empezaron a desarrollar, que alimentaría a ambos, llevándolos a contraer matrimonio en 1941. Ese acto ha sido señalado por los amigos y por el entorno de Bedregal como de mucha valentía, pues, si bien Bolivia era un país que acogía la migración judía, tenía también corrientes ideológicas conservadoras que promovían el antisemitismo.

En una sociedad patriarcal y conservadora, la elección de pareja fuera de los círculos compuestos por relaciones sociales y familiares no eran usuales; Yolanda contravino esas regulaciones y se casó con Gert. Su matrimonio devino en una compenetración intelectual y en un gran soporte para la escritora, ya que él le profesaba profundo amor, agradecimiento y adoración; había encontrado en ella el suelo sólido que creía perdido. Así, en unos poemas que Conitzer le dedica en 1970, se lee: "Un solo amor verdadero tengo: Yolanda /…Ahora soy alguien a su lado y sin ella nadie"[1].

Ellos se complementaban, pues ambos amaban la lectura y la escritura. Gracias a ese encuentro,

1 Poema encontrado en el archivo de la familia (Archivo Echazú-Conitzer), fechado el 22 de febrero de 1970.

De acuerdo con el testimonio de su hija Rosángela Conitzer, Yolanda se dedicó a la familia, al trabajo escritural y a la sociedad, consiguiendo un delicado equilibrio para desarrollar esas actividades.

Conitzer pudo encontrar un ambiente de amigos, colegas y discípulos, integrando y contribuyendo al sistema cultural boliviano, especialmente al literario. Por otra parte, la influencia mutua llevó a Bedregal a escribir poemas y ensayos dedicados a la cultura judía, llegando incluso a ser presidenta del Instituto Cultural Boliviano Israelí.

Debido a su sensibilidad, Conitzer comprendió la necesidad y la vocación de escritora de Bedregal, y realizó minuciosamente un registro, en álbumes de recortes de periódicos, fotografías y cartas, de la carrera y de la vida pública de Yolanda. Además, se asumió a sí mismo como su "secretario particular", recolectando sus notas, ordenando y pasando a limpio sus escritos. El agradecimiento que tuvo hacia la mujer que amaba quedó expresado así: "Como toda palabra puede ser la última / y cada día de la vida el último / deseo agradecerte hoy, amorosamente, / a ti quien eres mi esposa en esta vida"[2].

Él tenía una visión clara y particular sobre la escritura. Por ejemplo, en el artículo de periódico que dedicó a la muerte de su amigo, el poeta Juan Capriles, aparece la frase: "¿Quién consolará el paisaje?"[3], la misma que Bedregal pone en boca de su personaje Gabriño en la novela *Bajo el oscuro sol* (1971).

Para Conitzer, Capriles encarnaba el ideal del poeta: "solitario entre la gente, el poeta, enseña a vivir", "un oráculo délfico: por su boca habla Dios", "unido como por un cordón umbilical, con lo invisible, con lo sobrenatural". El poeta era un atormentado, y Gert cita a Kierkegard para apuntar hacia esta definición: "Un hombre desdichado cuyos labios están de tal suerte conformados que el suspirar y el clamar se le tornan bella música, mientras su alma se retuerce en secretos tormentos".

2 *El Diario* (8 de agosto de 1967).

3 Poema encontrado en el archivo de la familia (Archivo Echazú- Conitzer), fechado el 22 de febrero de 1970.

Es importante apuntar el diálogo creativo instalado en la pareja Bedregal-Conitzer, y que Yolanda también buscó en su antiguo amor, el pintor Juan Rimsa. Es muy probable que si se hubiera casado con un hombre de su círculo social el sostenimiento para su trabajo escritural no se habría desarrollado de esa manera. De acuerdo con el testimonio de su hija Rosángela Conitzer, Yolanda se dedicó a la familia, al trabajo escritural y a la sociedad, consiguiendo un delicado equilibrio para desarrollar esas actividades.

Bajo el oscuro sol

La novela *Bajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal es un texto fundamental en la literatura boliviana, ya que se constituye en una obra nacional de proyección internacional, cumpliendo el pedido de aquel entonces de inscribir lo boliviano en lo universal. Está realizada de modo que entre los personajes se figura la ciudad de La Paz. Asimismo, toca temáticas sociales desde un punto subjetivo, poniendo la mirada en problemáticas como el aborto, el incesto, el suicidio, el sentido de la vida y lo femenino. Es central destacar de esta obra el provocativo trabajo con el lenguaje, las reflexiones sobre la creación literaria y la figura de la escritora.

La novela ha cumplido su quincuagésimo aniversario en 2021. Ganadora del concurso nacional de novela Erich Guttentag en 1970[4], fue publicada en su segunda versión al año siguiente (1971) por la editorial Los Amigos del Libro[5]. Ese logro terminó de abrirle a Bedregal las puertas de la Academia Boliviana de la Lengua en 1973, alcanzando su inserción en un círculo hasta entonces reservado para hombres. Recordemos que ella había sido postulada sin éxito en 1953, cuando ya contaba con una sólida obra poética.

4 Es importante señalar que el Premio Erich Guttentag, creado en 1966, era uno de los concursos más importantes de la época. Werner Guttentag, hijo de Erich e impulsor del premio, también prestó particular interés a la creación intelectual e instaló la librería-editorial más importante del país: Los Amigos del Libro.

5 La primera edición de 1971 fue corregida por la misma Bedregal para la publicación de la segunda edición en 1984, también por la editorial Los Amigos del Libro. La edición de 1984 sirvió de base para las dos ediciones posteriores: la de la obra completa, en el tomo de narrativa, editado en 2009, y la última de 2012; ambas a cargo de Ana Rebeca Prada.



Discurso de ingreso de Mario Frías Infante a la Academia Boliviana de la Lengua (1978) De izquierda a derecha: Mario Frías Infante, Carlos Castañón Barrientos, Mariano Baptista Gumucio, s/n, Monseñor Juan Quirós, Rodolfo Salamanca Lafuente, Yolanda Bedregal, s/n, Porfirio Díaz Machicao y Armando Soriano. Fotografía del archivo personal de Mario Frías Infante.

Existen registros sobre la charla que ofreció Bedregal en 1971[6] para conversar sobre el proceso de escritura de su novela y acerca del oficio de la escritura. Según la autora, la poesía tiene "zonas de magia y conjuro", y la novela "tiene muchos hilos sueltos dejados así a propósito, con el fin de lograr la participación del lector".

Bajo el oscuro sol está dividida en dos partes. En la primera se describe un clima de conmoción social y, casi al inicio, sucede algo muy contundente: la protagonista, Verónica Loreto, muere asesinada azarosamente por una bala perdida, en el momento mismo en que decide escribir su historia; ese episodio se instala como la paradoja fundamental de la obra. En la segunda parte el narrador pasa a ser el personaje del Dr. Gabriño, que va descubriendo sus sentimientos por Verónica a partir de su muerte, revelándose así un enamoramiento y una obsesión que se desarrolla mediante la lectura de algunos escritos de Verónica; como un detective, él va hilando la historia de la muerta hasta que llega a un *impasse*, el cual debe ser resuelto con un desdoblamiento del personaje y la ayuda del lector.

Loreto es retratada casi insignificantemente en vida, pero adquiere una gran importancia con su muerte. ¿Cómo es posible reconstruir la memoria de una muerta? El registro escritural permite el despliegue de la ficción y de la fantasía, pero realmente ella se constituye como un enigma, como una sombra; solo podrá ser aprehendida parcialmente. Este es un rasgo notable que en la escritura de Bedregal apunta no a una totalidad, sino al fragmento, evidenciando que la palabra no puede abarcar todo lo que sucede.

Esta novela de Bedregal propone el acercamiento al amor imposible y retrata una pasión que transgrede el tabú fundacional de la cultura –el incesto–, así como su costo para la protagonista, que es la exclusión, la culpa y el castigo del sistema social al que pertenece. Por otro lado, la figura permite el desarrollo del juego del deseo amoroso de Gabriño hacia una mujer muerta, mismo que nunca se satisfará plenamente.

En la lectura de la obra se encuentra enfáticamente la figuración de la escritora, la fascinación que esta causa y el ideal que representa: todo esto encarnado en el personaje de Loreto. En otro nivel, se presenta una reflexión sobre el proceso de escritura y su significación.

En el texto se evidencia la pregunta por lo absoluto, añorando una instancia ordenadora, anterior a lo racional, que dictamine el significado: "Debería haber un libro en que estén escritos los pensamien-

6 En los archivos de la familia figuran dos recortes de prensa, uno del periódico *Hoy*, de fecha 30 de junio de 1971, y otro de *Última Hora*, del 1 de julio del mismo año, en los que está registrado el evento.

> La escritura de Bedregal propone un método: elaborar y ordenar la experiencia atravesando un proceso de ficcionalización (...).

tos que no se comprenden sino antes de que sean pensamientos" (Bedregal, 2012 [1971], p. 168). Mientras se realiza esta exploración se va revelando que ese absoluto no existe, de modo que emerge el conflicto de la pluralidad de significaciones, que es lo que justamente producirá el desajuste y el dolor de existir.

En la novela se busca cuestionar cómo las palabras nombran el mundo, vaciándolas de significado, buscando la existencia de algo anterior al lenguaje, algo dentro del mundo mítico, tratando de recuperar lo perdido estructuralmente al ingresar a la cultura.

La escritura de Bedregal propone un método: elaborar y ordenar la experiencia atravesando un proceso de ficcionalización: "Alguien dijo que el libro de María Virginia [Estenssoro] era autobiográfico. ¿Y acaso toda obra no lo es? [...] Es autobiográfica toda obra en cuanto ha tenido que pasar y destilarse por la propia vida para ser escrita" (Bedregal, 2009, p. 294). Ante la angustia que surge hay un apaciguamiento por medio del relato; contradictoriamente, el proceso creador propone la demolición de los marcos simbólicos preexistentes. Esa contradicción conflictuará la relación ficción-realidad. No existe una verdad univoca.

El ejercicio escritural es presentado en la novela como un proceso que ayuda a alivianar el sufrimiento: la figura del Cirineo, que ayuda a Cristo a cargar su cruz, surge como analogía. Entonces, se nos propone una creación basada en esos dos pilares –el atravesamiento del dolor y la transgresión de los límites permitidos–, problematizando el sentido de la escritura como invención y como creación para soportar la existencia; la creación en el sentido divino de hacer de la nada y la invención en el sentido de la recombinación de elementos ya existentes, aludiendo a la escritura como inspiración y a la vez como trabajo, pero sugiriendo también la carga simbólica de la palabra escrita, por lo cual sutilmente se propone que nadie es inocente al momento de escribir.

Una propuesta central en la obra de Bedregal sobre el proceso de creación versa también alrededor



Entrega del premio Erich Guttentag a Yolanda Bedregal (1970). De izquierda a derecha: Armando Soriano Badani, Werner Guttentag, Yolanda Bedregal y Mariano Baptista Gumucio. Fotografía del Archivo Echazú-Conitzer.

de su propuesta ética, relacionada con el encuentro con el vacío: "Para vivir hay un previo morir [...]. Para llenar hay que vaciar el cántaro. Voy a despojarme a fondo aunque nunca más vuelva a colmarse" (Bedregal, 2012, p. 209).

La escritura, entonces, combatiría el vacío mediante la elaboración narrativa, tratando de dar nombre a lo innombrable, revelando al sujeto un saber sobre sí mismo que desconoce pero que lo determina; estaría vinculada así al inconsciente, tanto del lector como del escritor, como rasgadura y sutura a la vez, donde está plasmado lo silenciado.

La novela *Bajo el oscuro sol*, además, está escrita bajo la impronta del fantasma, presente también en otras obras narrativas de Bedregal, que surge de forma sutil como imagen apaciguadora para velar algo que el sistema no puede digerir y oculta. Su escritura justo apunta a una vacilación del mundo racional y, en ese sentido, es subversiva.

Detrás del fantasma se filtra lo que Sigmund Freud llama lo ominoso, el extrañamiento de lo familiar, que se manifestará en la obra de Bedregal respecto a lo femenino y a la muerte. Es una manera de simbolización, de modo que hay un resto inasimilable que se produce en la narración, el cual aparece precisamente porque hay algo reprimido que no se ha podido naturalizar.

Es de ese modo que lo ominoso, el "*unheimlich*", se revela, mostrando cómo elementos de lo reprimido en lo simbólico retornan en lo construido ficcionalmente. Lo ominoso es un hecho en el que conviven dos representaciones a la vez: la familiar y la clandestina, que se debe mantener oculta. De ahí que Freud toma la definición de Friedrich von Schelling, quien enuncia el concepto *unheimlich*: "es todo lo que, destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz" (Freud, 1984 [1919], p. 241). Entonces, lo ominoso está relacionado con lo que fue reprimido causando angustia, porque es justamente lo que escapa a la representación, el enigma que se tensiona con la cultura: la muerte y lo femenino.

En una sociedad en la que los ideales capitalistas campean, la lectura de una obra como la novela de Bedregal es necesaria, dado que nos muestra una ética que apunta a la falta y al misterio, a marcar una cierta zona opaca, de la que la palabra y la razón no alcanzan a dar cuenta.

Bibliografía

Bedregal, Y. (2009). *Obra completa* [Narrativa, Ensayo I, Ensayo II, Poesía I, Poesía II]. Plural editores.

Bedregal, Y. (2012 [1971]). *Bajo el oscuro sol*. Plural editores.

Freud, S. (1984 [1919]). Lo ominoso. En *Obras completas*, Tomo XVII. Amorrortu.

Hemerografía

El Diario (La Paz, 8 de agosto de 1967).

Hoy (La Paz, 30 de junio de 1971).

Última Hora (La Paz, 1 de julio de 1971).

Archivos consultados

Archivo Echazú-Conitzer.

Archivo personal de Mario Frías Infante.

Entrevistas (realizadas en mayo de 2021 por F. Lazarte)

A. Echalar.

M. Baptista Gumucio.

M. Frías Infante.

R. Conitzer.

Recepción: 23 de junio de 2022
Aprobación: 27 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | N° 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 78-82 | 2022 | ISSN 2789-004X

Graciela Urquidi, pionera de la danza folclórica escénica en Bolivia

Tania Delgadillo Rivera*

Resumen. La década de 1950 fue muy significativa para la historia de la danza en Bolivia. Fueron años en los que nacieron instituciones que hasta hoy continúan, tanto en el ballet clásico como en la danza folclórica, de las cuales fueron mujeres las pioneras. Graciela Urquidi, nacida en Potosí el 20 de septiembre de 1920 y fallecida en La Paz el 2 de febrero de 2006[1], es considerada la pionera de la danza escénica folclórica en Bolivia. Dedico estas líneas a recoger su legado: la promoción, la difusión y el rescate del acervo dancístico boliviano.

El contexto histórico que acompañó ese proceso, en el que Graciela Urquidi desarrolló su propuesta, deviene de una época en la que la corriente intelectual nacionalista estaba en plena efervescencia, cuyo correlato en el arte, en Bolivia, es el indigenismo, movimiento de vanguardia que se inició tras la Guerra del Chaco (1932-1935) y atravesó todas las disciplinas artísticas, alimentando gran parte de la producción cultural de las décadas de 1940 y 1950, principalmente. En paralelo, México también vivía un proceso de lo que se denominó "baile nacional", con las propuestas de Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Ana Mérida. Urquidi, por su parte, respiraba esa misma inquietud, que la convirtió en una auténtica precursora de la danza folclórica escénica boliviana; ella fue una mujer que supo leer los signos de su tiempo.

Descriptores. <Historia> <Danza escénica en Bolivia> <Pioneras de la danza en Bolivia> <Graciela Urquidi> <Danza nacionalista en Bolivia>

1 Véase: https://www.bolivia.com/noticias/autonoticias/DetalleNoticia31197.asp

Graciela Urquidi, pioneer of scenic folkloric dance in Bolivia

Abstract. The 1950s were very significant for the history of dance in Bolivia. Both, classic ballet and folkloric dance, as well as some dance institutions that remain to the day, had their beginning during this decade. Women were the pioneers, one example is Graciela Urquidi (Potosí 1920, - La Paz, 2006), considered the artificer of folkloric scenic dance in Bolivia. The article aims to gather her legacy regarding the promotion, diffusion and rescue of the regional and autochthonous dances, important heritage of our country.

The historical context that accompanied the process, in which Graciela Urquidi developed her proposal, is heir of nationalism, political movement that had a correlate in art: indigenism, vanguard movement bon as consequence of Chaco War (1932-1935). Indigenims crossed all artistic disciplines, nourishing much of the cultural production of the 1940s and 1950s. Meanwhile, Mexico was also going through a process of consolidation of so-called "national dance", with the proposals of Guillermina Bravo, Amalia Hernández and Ana Mérida. Urquidi, had similar concerns, projects and objectives, which made her a true precursor of Bolivian stage folkloric dance. Urquidi was a woman who understood the signs of her time.

Keywords. <History of scenic dance in Bolivia> <Dance pioneers in Bolivia> <Graciela Urquidi> <Nationalist dance in Bolivia>

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad Católica Boliviana y magíster en Comunicación y Desarrollo por la Universidad Andina Simón Bolívar. Es crítica de danza con estudios en México, periodista e investigadora. Desde 1994 viene publicando en diferentes medios su trabajo como crítica e investigadora de la danza en Bolivia. Es autora del blog *Andanzas* (https://cuerposymovimiento.blogspot.com/). taniadelgadillo@gmail.com

Introducción

En el contexto de la primera mitad del siglo XX en Bolivia, marcado por profundas desigualdades heredadas de la época de la Colonia española, tuvo lugar el surgimiento de las expresiones artísticas que se enmarcaron en la corriente del nacionalismo cultural boliviano. El sentimiento por la búsqueda de una identidad nacional fue determinante en esos años. Como cito en un trabajo precedente: “El pensamiento nacionalista se venía gestando ya desde las primeras décadas con Franz Tamayo, quien evocaba las profundas raíces del pasado prehispánico, y sustentaba que éstas promoverían la integración y reintegración nacional” (Delgadillo Rivera, 2019, p. 242).

En la literatura, la pintura, la escultura y la producción cinematográfica estuvieron presentes ese sentir y esa línea. En la danza, tal tendencia se expresó en la primera obra de danza escénica, *Amerindia*[2] (1940), compuesta por José María Velasco Maidana[3]. Esa obra con argumento, conformada por siete cuadros, reivindicaba las raíces indígenas y mestizas. En ella participaron como bailarinas las jóvenes que estudiaban ballet con la profesora rusa Valentina Romanoff (que se estableció en Bolivia por aquellos años). Entre sus estudiantes se encontraban Marina Núñez del Prado (que más adelante se convertiría en una notable escultora) y Yolanda Bedregal (quien también se convirtió en una gran poeta y escritora), solo por citar algunas mujeres que siguieron el camino del arte, así como Graciela Urquidi, quien dedicaría toda su vida a la danza folclórica.

2 *Amerindia* es una obra para ballet y orquesta compuesta por José María Velasco Maidana, prolífico compositor, coreógrafo y cineasta boliviano sobre cuyo trabajo indagué y al que dediqué un ensayo publicado en https://www.cienciaycultura.ucb.edu.bo/index.php/a/article/view/490, en el marco del Encuentro Internacional de investigadores y críticos de arte titulado Artistas en diálogo, Juan Rimsa y su tiempo (1930-1950), organizado por el Centro Cultural Simón I. Patiño y la Universidad Católica Boliviana, en marzo de 2019, en el que se insertaron trabajos de investigación y ponencias sobre las distintas expresiones artísticas de esas dos décadas, que marcaron y dejaron huella en los movimientos artísticos y en las vanguardias modernas, en su búsqueda y su afirmación de una identidad “nacional”.

3 Considerado también uno de los precursores del cine boliviano, nacido en Sucre el 4 de julio de 1896 y fallecido el 2 de diciembre de 1989 en Houston, Estados Unidos.

Sin duda la obra *Amerindia* marca un hito fundacional en la historia de la danza escénica en Bolivia, en la línea de la danza nacionalista, aunque lamentablemente su creador, José María Velasco Maidana, no haya seguido desarrollando su propuesta vanguardista en el ámbito de la danza, en Bolivia, ya que se fue del país con rumbo a Estados Unidos, donde siguió su carrera artística en otras áreas.

Tras la experiencia de *Amerindia*, Graciela Urquidi, la joven bailarina que había participado en la obra, decidió seguir indagando en las raíces de las danzas populares, en busca de reafirmar esa identidad nacional.

Inserta en una sociedad con fuertes raíces patriarcales y coloniales, Urquidi apostó por “revalorizar lo propio”. Fundó la primera escuela de danzas folclóricas en La Paz y llevó a escena, dentro y fuera de Bolivia, la diversidad que conforma este acervo cultural. Más adelante fue desarrollando su apuesta de llevar a escena las danzas folclóricas y promover este género a escala nacional e internacional, llegando a tener una gran notoriedad en las décadas siguientes.

Podríamos preguntarnos hoy si su apuesta tuvo una mirada que en la actualidad llamamos descolonizadora. Tal vez ella quiso hacer dialogar esos lenguajes (la danza clásica y las danzas populares) en lo que actualmente entendemos por interculturalidad, ya que en su academia también impartía técnicas de la danza clásica, para lograr línea y estilización en sus bailarinas y bailarines.

Para algunos de pensamiento más purista, quizá llevar al teatro las danzas tradicionales le resta (o le restaba) autenticidad. Sin embargo, si entendemos la cultura no como objeto de museo, sino como una dimensión en permanente transformación, podemos tener una perspectiva más amplia. Me atrevo a decir que la apuesta de Urquidi fue, más bien, intuitiva, en el orden de un diálogo intercultural (de los lenguajes de la danza clásica y la

Sin duda la obra Amerindia marca un hito fundacional en la historia de la danza escénica en Bolivia, en la línea de la danza nacionalista (…).

danza "popular"), buscando colocar lo popular en el mismo nivel que lo clásico.

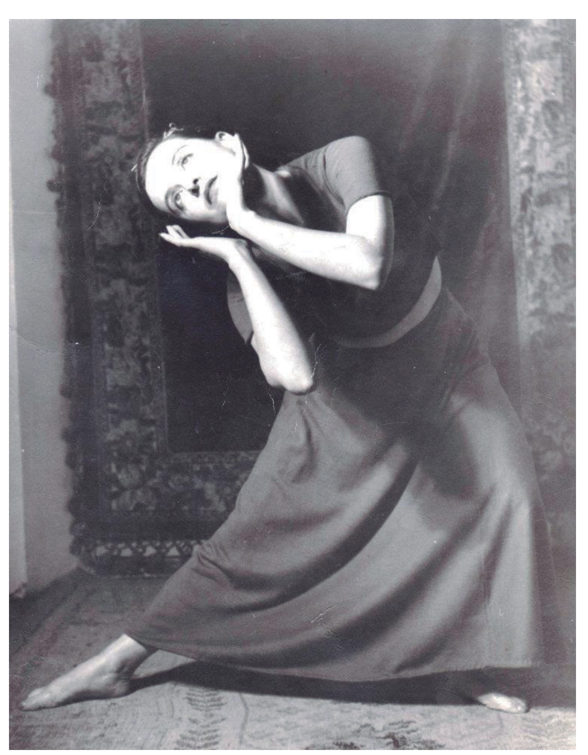
Si bien no se conoce que Urquidi hubiera desarrollado un sustento teórico o una propuesta política al respecto, en un sentido más bien práctico, con el lenguaje corporal expresó más que muchas palabras. Los lenguajes corporales en la danza pueden ser leídos y, a partir de la lectura del movimiento, derivar en propuestas políticas y teóricas, mas no se cuenta con registros de esa época, por lo que solamente podemos esbozar preguntas más que respuestas.

Urquidi llevó a escena danzas tradicionales como la cueca, el huayño y el bailecito, entre muchas otras, así como danzas de carácter más autóctono, que sacó a relucir por medio de investigaciones y del rescate que hacía viajando a las comunidades. A partir de su accionar y de su propuesta se han derivado otras, y, de allí en adelante, no cabe duda, la danza folclórica escénica en Bolivia ha seguido diversos caminos y rutas que fueron iniciados por alguien, y ese alguien ha sido "Chela" Urquidi. En la historia siempre hay un lugar, un momento y una persona o un grupo de personas que son llamadas "pioneras"; es decir, son aquellas que dan inicio a algo, que se ubican en el sitio fundacional, que rompen (o abren paso), que generan controversia y que, con el tiempo, sus propuestas pueden ser transformadas, superadas, criticadas, valoradas, etc. Ese es el valor que tienen en la historia.

La sociedad conservadora veía las danzas tradicionales como "algo menor"

Si bien los sectores intelectuales bolivianos profesaban el nacionalismo y se respiraba en algunas expresiones artísticas una tendencia a la búsqueda de una identidad cultural propia, para el público que asistía a los teatros, las danzas folclóricas no eran precisamente objeto de su interés. Había una fuerte resistencia de algunos sectores de la sociedad (sobre todo de la clase "alta") que calificaban las danzas tradicionales bolivianas como "algo menor". A decir de Lauro Rodríguez, quien fuera director de la Academia de Danzas Chela Urquidi tras la muerte de su creadora:

> Esto ocurría en la década del 50, aunque Fantasía Boliviana, estrenada en 1954 en el Teatro Municipal, tuvo una temporada de casi un mes y fue después presentada también en el Teatro Monje Campero, y llevada de gira por ciudades del interior, así como a Asunción, Montevideo y Buenos Aires, alcanzando gran éxito. Aunque el mayor éxito, lo tuvo fuera de Bolivia, pues a pesar de que muchos jóvenes poco a poco fueron acercándose a la danza folclórica y formando parte de los elencos del Ballet Folclórico Nacional, no era precisamente algo valorado por la sociedad (entrevista, marzo de 2019).


"Chela" Urquidi

La maestra "Chela", como le decían sus colegas y estudiantes, en una entrevista que le hiciera y que publicara el diario *La Razón*[4] en 2004, confiesa que recibió la influencia y la motivación de Velasco Maidana, con su *Amerindia*:

> Me fascinaba el folklore fantasía, género en el que se presentó *Amerindia*, una obra de Velasco Maidana. Él era un artista completo que hizo la obra y hasta el vestuario. *Amerindia* se estrenó en Berlín y luego la trajo a Bolivia. Aquí tomó a todas las bailarinas profesionales

4 Véase: https://www.bolivia.com/noticias/autonoticias/DetalleNoticia22263.asp

> y aficionadas. Fue un espectáculo muy estilizado que presentamos en toda Bolivia.

Inspirada en la experiencia vivida con *Amerindia*, Urquidi decidió continuar sus estudios de danza clásica en Buenos Aires, donde también tomó clases de danza moderna. A su retorno a Bolivia, en 1945, fundó la primera academia de danzas folclóricas, que aún lleva su nombre y continúa funcionando hasta la fecha:

> Siempre me gustó el folklore boliviano y cuando regresé de Buenos Aires, Argentina, realicé muchos viajes al campo para investigar sobre las danzas de las regiones. En ese entonces nadie bailaba música folklórica, hasta era mal visto. Pero se fundó el Instituto Cinematográfico Boliviano. Don Waldo Cerruto era su director e hizo una obra, Fantasía Boliviana, que se presentó en Latinoamérica e incluso en la China. En el país nos presentamos durante dos meses. Fue la primera vez que se llevó el folklore boliviano al teatro (*La Razón*, 27 de agosto de 2004).

Por aquellos años (finales de la década de 1940 y principios de la década de 1950), en México también se desarrollaba lo que Margarita Tortajada Quiroz (2001, pp. 439-452) definió como "danza nacional"; es decir, una danza académica y escénica, con fuertes rasgos de las raíces culturales de ese país. Las pioneras mexicanas Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Ana Mérida revolucionaron el arte de la danza en México, recogiendo elementos e investigando en las fuentes de sus culturas vivas. No sabemos a ciencia cierta si Graciela Urquidi también recibió esos influjos o si tuvo contacto en algún momento con esas artistas. Lo cierto es que en Bolivia ella fue la primera y ferviente defensora de la rica y extensa variedad de danzas bolivianas, en tiempos en los que sus colegas mexicanas desarrollaban sus propias propuestas.

Por entonces, el espíritu nacionalista en el arte resonaba en varios países del continente americano, producto de lo que se vivió en México, a partir de la Revolución Mexicana (1910-1917), mientras que en Bolivia un proceso nacionalista se empezó a gestar tras la Guerra del Chaco, teniendo como hito la Revolución de 1952. En esos tiempos vivió Graciela Urquidi, expresando a través de la danza los signos de la época.

La gran valía de "Chela" Urquidi es, justamente, haber sido la primera en poner en valor las danzas nacionales de las diferentes regiones de Bolivia; exponer a las bailarinas y a los bailarines, o aspirantes a serlo, a otros lenguajes y ritmos; instar a apropiarse de las danzas populares, expresiones culturales que estaban alejadas de su espectro; difundir esas expresiones entre otros sectores y públicos, incluso en otros países, donde llevó espectáculos completos y alcanzó gran notoriedad; trasformar los imaginarios del público espectador; y contribuir a generar un "orgullo" y a elevar la autoestima por lo "nacional" o lo "propio".

El valor del acto escénico

Un hecho adicional para valorar el impulso que dio Graciela Urquidi al "subir" a escena la danza folclórica tiene que ver con la cualidad que el acto escénico conlleva. Como señala Alberto Dallal:

> […] el arte de la danza buscará ser visto, admirado es incluso 'enjuiciado' […] la pieza no se consuma sino hasta el momento en que se presenta ante el espectador […]. La danza convierte al espectador en participante, tal es su más notable atractivo. "Desata" e intensifica "fibras" o conductos internos, orgánicos que impresionan al espectador y acaban por atraerlo hacia la realización del acto dancístico (1988, pp. 46-47).

De ese modo el espectador "participante" de la fuerza invocativa de la danza fue sumando cada vez más y más personas adeptas, seguidoras, discípulas, y despertando pasión y afición por nuestras danzas.

Este año (2022), declarado "Año de la revolución cultural para la despatriarcalización: por una vida libre de violencia contra las mujeres", es una ocasión para rendir homenaje a esta mujer, artista de la danza, que aportó de gran manera al desarrollo del arte de la danza escénica con identidad nacional.

La gran valía de "Chela" Urquidi es, justamente, haber sido la primera en poner en valor las danzas nacionales de las diferentes regiones de Bolivia (…).

> La mayoría de los méritos, las medallas y los reconocimientos de Graciela Urquidi le fueron otorgados fuera de Bolivia (…).

Su perseverancia, su pasión y el estar a tono con el sentimiento de su época permitieron que su proyecto y la valoración de la música y de las danzas tradicionales bolivianas prosperaran en las siguientes décadas. Su legado está vivo. Han pasado ya 77 años desde la creación de su academia, que continúa en funcionamiento de la mano de una de sus discípulas.

Hoy en día, la riqueza de las diversas danzas de Bolivia es muy apreciada y practicada por doquier, y por todas las clases sociales, cosa que no siempre fue así. A "Chela" y a quienes siguieron por esa línea les debemos que en el presente se aprecien, se practiquen, se difundan y se sigan desarrollando diferentes propuestas para llevar a escena las danzas de nuestro país.

Reconocimientos nacionales e internacionales

La mayoría de los méritos, las medallas y los reconocimientos de Graciela Urquidi le fueron otorgados fuera de Bolivia, tales como "La Orquídea de Oro" en Venezuela, "La Sandalia de Oro" por la Alcaldía de Arequipa (Perú) y otros premios en Ecuador y en Brasil (São Paulo, Belo Horizonte y Recife). Urquidi también fue declarada embajadora de la danza boliviana por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), entre otros reconocimientos internacionales.

En Bolivia, "Chela" fue galardonada con el reconocimiento "Mariscal Andrés de Santa Cruz" por la Prefectura de La Paz, el reconocimiento "Libertador Simón Bolívar" al mérito civil (2005) por la Cancillería de Bolivia y la Orden al Mérito en el grado de "Caballero" (2006) también por la Cancillería de Bolivia (este último reconocimiento, por el nombre, lamentablemente refleja un sesgo patriarcal y colonial).

Urquidi fue parte de los elencos de destacadas obras de danza, como *Amerindia* (1940), y se desempeñó como bailarina y coreógrafa en *Fantasía boliviana* (1952 y 1960). Fue igualmente directora y maestra del Ballet Oficial de Bolivia (1965) y del Ballet Folclórico Nacional (1975). Ella fue muy consecuente con la promoción de la danza folclórica escénica boliviana, tarea que siguió ininterrumpidamente hasta su muerte.

Bibliografía

Dallal, A. (1988). *Cómo acercarse a la danza*. Plaza y Valdés Editores, y Secretaría de Educación Pública Gobierno del Estado de Querétaro.

Delgadillo Rivera, T. (2019). Amerindia: un vestigio, una búsqueda, una senda. Los inicios de la danza escénica en Bolivia. *Ciencia y Cultura*, *23*(43), *Las vanguardias artísticas en Bolivia*, 241-248. https://www.cienciaycultura.ucb.edu.bo/index.php/a/article/view/490/1143

Tortajada Quiroz, M. (2001). *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza.

Hemerografía

La Razón (27 de agosto de 2004). Chela Urquidi. El secreto está en poner mucho cariño. *La Razón*. https://www.bolivia.com/noticias/autonoticias/DetalleNoticia22263.asp

La Razón (3 de febrero de 2006). Falleció Chela Urquidi, la dama de la danza. *La Razón*. https://www.bolivia.com/noticias/autonoticias/DetalleNoticia31197.asp

Entrevistas

L. Rodríguez, marzo de 2019 (realizada por T. Delgadillo).

Recepción: 18 de julio de 2022
Aprobación: 23 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

Dramaturgia femenina boliviana y los límites de la violencia

Claudia Eid Asbún*

Bolivian female dramaturgy and the limits of violence

Resumen. Cuando hablamos de dramaturgia femenina en Bolivia es posible que se piense que se está abordando alguna categoría especial de escritura y probablemente así sea. El movimiento de las mujeres en las artes nacionales se ha visto encasillado en roles tradicionales; es decir, las mujeres son bailarinas, actrices, musas, etc. Pero, difícilmente o, por lo menos en una menor cantidad, las mujeres destacan en roles de dirección, en el caso de las artes escénicas, o como dramaturgas, en esos lugares que generalmente están ocupados por hombres. Lo que deriva en una baja producción de textos escritos por mujeres y en una ausencia de personajes femeninos importantes. Es a raíz de estos hechos que nos preguntamos ¿quién está escribiendo nuestras historias?

Descriptores. <Teatro> <Dramaturgia> <Artes escénicas> <Mujeres> <Artes bolivianas> <Equidad de género>

Abstract. When Bolivian feminine dramaturgy is addressed, it is possible to think of an special kind of literature, and it is probably the case. Women's share in national arts has been typecast into traditional roles, such as dancers, actresses, muses, etc. Women hardly stand out in directing roles, or at least in a smaller quantity as men. In the case of the performing arts, where playwrights are generally men. This situation derives in a low production of texts written by women and in an absence of important and strong female characters. Because of these facts, we ask ourselves, who is writing our stories?

Keywords. <Theater> <Dramaturgy> <Performing arts> <Women> <Bolivian arts> <Gender equality>

* Directora y dramaturga del grupo de teatro El Masticadero. claudia.eid@gmail.com

Hace más de cinco años elegí hacer mi (tardía) tesis de licenciatura sobre dramaturgia femenina boliviana. En ese entonces, había alrededor de tres antologías bolivianas que reunían textos de todo el país, pero en ellas las autoras se podían contar con los dedos de una mano y, en la mayoría de los textos de autoras, el papel de los personajes femeninos se relacionaba con la sumisión y la violencia de género; solo había un par de dramaturgas que ponían a sus personajes femeninos en el lugar de heroínas. Desde entonces el panorama no ha cambiado mucho, excepto porque cada vez hay menos publicaciones sobre dramaturgia nacional.

Cinco años después de esos resultados desesperanzadores en los que era evidente que el teatro nacional estaba plagado de historias masculinas y de machismo, entrevisté el 5 y el 7 de julio, respectivamente, a dos de las dramaturgas más activas de la escena nacional, Katy Bustillos (26 años) y Paola Oña (40 años), para intentar explicar-nos por qué las mujeres no escriben en cantidad proporcional a la escritura masculina.

"Creo que ser hombre teatrero es más fácil que ser mujer teatrera", comenta Katy Bustillos y continúa explicando que, para ser "mujer teatrera", tienes que ser "valiente", refiriéndose a que hay que ir en contra de la corriente para ser tomada "en serio".

> Es como si el hombre tuviera que ser el dramaturgo o el director, el que piensa, y las mujeres deben ser actrices. […] Internamente hay muchos casos de violencia y asalto sexual hacia las actrices […]. A mí no me pasó porque yo no quería actuar, pero… sí, para hacer teatro hay que tener fuerza, porque hay muy poco dinero, y aún se ve como un pasatiempo; para ser teatrera creo que es peor. Además de esa fuerza que se necesita, tienes que luchar con otras cosas más –reflexiona Bustillos.

Al escuchar a esta destacada dramaturga, se hace evidente que el machismo y la violencia que conlleva siguen vigentes en las generaciones más jóvenes. Entonces, surgen muchas interrogantes que apuntan a saber si es que el ambiente en el que las creadoras bolivianas tenemos que desarrollar nuestro trabajo está plagado de violencias normalizadas, violencias que muchas y muchos prefieren callar, mirar a otro lado y seguir de largo porque a nadie le conviene reconocer que su director, profesor, pareja, etc., sea un depredador, un agresor que piensa en las mujeres como objetos que se deben poseer.

"Creo que ser hombre teatrero es más fácil que ser mujer teatrera" (…).

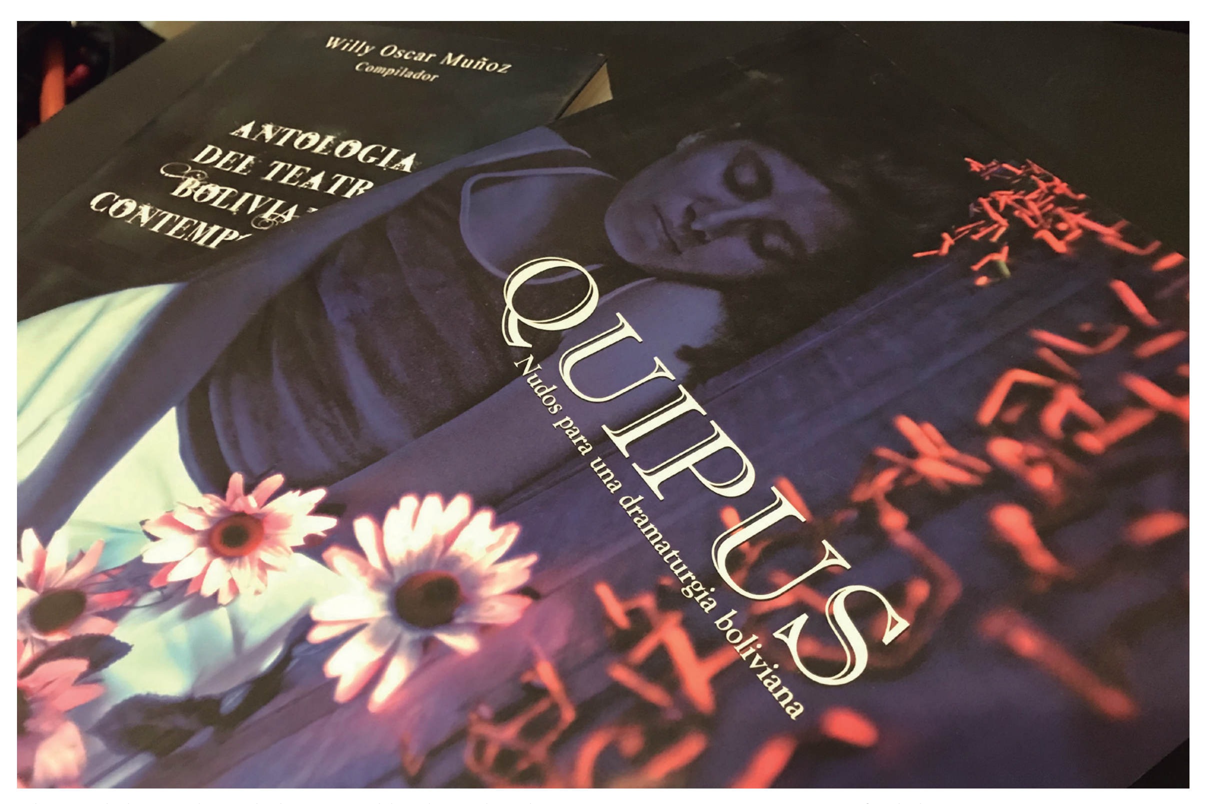
#yosítecreo

Entre 2018 y 2021 comenzaron varios movimientos de denuncia de abusos en países como Brasil, España, Argentina y Venezuela. El movimiento de este último país derivó en el suicidio de uno de los acusados por medio de las redes sociales, Willy Mckey, quien ya no vivía en Venezuela cuando comenzaron las denuncias dirigidas hacia varios artistas. Mckey confesó desde sus redes sociales haber cometido los abusos de los que se le acusaba y terminó con su vida. Esto nos da una idea de la gravedad del asunto, que también llega a ser difícil para los varones, aunque en menor cantidad. Pero tampoco se trata de cantidades; se trata de que no podemos seguir normalizando las violencias.

En Bolivia se aprovechó el #8M para denunciar públicamente a hombres que supuestamente han cometido abusos. Sucedió solo en algunas ciudades, entre ellas Sucre, donde se vio el rostro de muchos colegas de teatro. El problema es que la mayoría no son denuncias formales y eso perjudica cualquier intento de frenar los abusos. Claro que es comprensible que se haga difícil hablar y denunciar en países como el nuestro y en los de la región, en los que aún la justicia no garantiza nada y donde la condena social hacia las víctimas se ejerce sin piedad.

Aun así, son las palabras, aunque sea las que se expresan en las redes sociales, las que ayudan a visibilizar el problema. Claramente es mejor ser lo más responsables posible cuando se van a lanzar acusaciones, pero se debe hablar, se debe escribir, se debe tratar de frenar la violencia, porque su principal cómplice es el silencio.

"Creo que la dramaturgia o la escritura dramática tiene la posibilidad de explorar la biografía, autoficción, que para mí es muy importante para un espacio de curandería y sanación", dice Paola Oña



Algunas de las antologías bolivianas publicadas en los últimos años en nuestro país. Fotografía de la autora.

respecto a la dramaturgia como espacio de resistencia, de construcción y de sanación en el que va desarrollando su trabajo desde hace años, lo cual le ha valido varios reconocimientos.

Oña pone sobre la mesa otro aspecto muy importante, referido a que hemos normalizado tanto la violencia, la figura déspota y abusiva del director y/o del dramaturgo, que ahora necesitamos un tiempo para curarnos de esa violencia. Esto significa que parte del proceso son las denuncias. Asimismo, para frenar la violencia necesitamos poder reflexionar sobre ella y dejar de ser cómplices de la misma.

Gran parte de este proceso requiere ser desarrollado por medio de movimientos firmes y libres de tapujos. Nos corresponde a las mujeres. No podemos dejar que otros cuenten nuestras historias, no podemos dejar de usar el lenguaje como una herramienta de lucha, no podemos dejar de levantar nuestra voz, por lo menos con la ilusión de que algo cambie o para dejar de ser cómplices de los abusos que se cometen con la facilidad del hombre en posición de poder. En el teatro, el profesor, el director, el productor son figuras a las que se les otorga poder y, en demasiados casos, nos encontramos con hombres que abusan de su posición para acosar, humillar e incluso abusar de actrices y/o de alumnas que solo quieren expresarse a través de un arte como el teatro.

En el momento que comprendamos esto y dejemos de permitir que se sigan cometiendo abusos, quizás entonces las mujeres podamos comenzar a expresarnos más libremente y encontremos un fructífero movimiento de dramaturgia femenina en Bolivia y en nuestra región. No es que sea inexistente, pero es todavía muy pequeño. Necesitamos ser más. Necesitamos ser un ejército de dramaturgas que cuenten sus propias historias, que registren tránsitos y procesos sociales. Necesitamos más autoras que nos ayuden a sanar esa mala idea instalada en nuestras cabezas, que invalida el intelecto femenino.

Necesitamos más voces femeninas dentro del teatro, necesitamos menos abusos y más condiciones dignas para crear.

Recepción: 12 de julio de 2022
Aprobación: 1 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | N° 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 86-97 | 2022 | ISSN 2789-004X

Gloria Serrano, del silencio a la enunciación de su pensamiento revolucionario

(Primera mitad del siglo XX en Bolivia)

Daniela Franco Pinto*

Resumen. Recientemente el Museo Nacional de Arte (MNA) recibió la donación de la obra artística de uno de los principales pintores indigenistas bolivianos de la primera mitad del siglo XX, David Crespo Gastelú. Al momento de generar la catalogación de ese legado se encontró una polvorienta caja cuya fisonomía evidenciaba el trazo antiguo de su andar. En su interior se observó un montón de documentos desordenados, que pudieron haber sido considerados material en desuso. Sin embargo, con mirada crítica y un poco de paciencia para ordenar el hallazgo, se constató que se trataba de los escritos inéditos de María Rosenda Caballero, compañera intelectual y esposa de Gastelú. Nacida en La Paz en 1905, esta escritora, cuyo seudónimo artístico fue Gloria Serrano, construyó una obra intelectual en complementariedad con su compañero. Siendo que la ella realizó distintos viajes para adentrarse en el corazón de la América india, su obra estuvo fundamentada en una etnografía a lo largo de la cual ella desentrañó los secretos y los clamores del mundo indígena y obrero. A pesar del olvido injusto a Serrano, como importante intelectual mujer de su época, este artículo sostiene que fue pionera en la escritura indigenista de izquierda, esencial para retratar la riqueza cultural nativa y obrera de las primeras décadas del siglo XX en Bolivia.

Descriptores. <Indigenismo revolucionario> <Arte indio> <Militancia de izquierda> <Escritoras mujeres bolivianas> <Gloria Serrano>

Gloria Serrano, from silence to the enunciation of her revolutionary thought

(First half of the 20th century in Bolivia)

Abstract. Recently, the National Museum of Art received as donation the artwork of David Crespo Gastelú, one of the main Bolivian indigenist painters of the first half of the 20th century. Among the donation, an old box with many disordered documents was found, in appearance nonuse. However, the organization and analysis of the documents with patience and a critical eye revealed that the papers were unpublished works by Rosenda Caballero, intellectual, partner and wife of Crespo Gastelú. Caballero, was born in La Paz in 1905 and used the artistic pseudonym of Gloria Serrano. She produced an intellectual work that complemented the work of her partner, and vice versa. Serrano, together with her husband, made different expeditions into the heart of Indian America, her writing based on ethnography unraveled the secrets and yells of indigenous people and workers. Serrano an important intellectual woman of her time was unfairly forgotten. The following article vindicates her as a pioneer in indigenist and leftist writer of the first decades of the 20th century in Bolivia.

Keywords. <Revolutionary indigenism> <Indian art> <Militancy of the left> <Bolivian women writers> <Gloria Serrano>

* Daniela Franco es candidata a Doctor en Historia por la Universidad del Tarapacá, Chile.

La obra escrita de Gloria Serrano en complementariedad con la plástica del pintor David Crespo Gastelú

María Rosenda Caballero nació en La Paz el 17 de enero de 1905, hija del sucrense Rosendo Caballero y de la potosina Felicidad Aramayo, de quienes quedó en orfandad en los albores de su adolescencia. Fue pedagoga y escritora. Como maestra normalista, egresada de la Escuela Normal de Sucre, llegó a ocupar el cargo de directora de la Escuela Modesta Sanjinés. Recientemente se ha descubierto que, a pesar de haber permanecido en las sombras de la historia del pensamiento intelectual en Bolivia, fue precursora del arte vernáculo y de la escritura indigenista, con un posicionamiento político de izquierda desde el cual adquirió la identidad de Gloria Serrano.

Esta escritora ha dejado una importante producción, la misma que en el momento de su aparición se encaminó a complementar la obra de uno de los más importantes pintores indigenistas de la primera mitad del siglo XX en Bolivia, David Crespo Gastelú, nacido en 1901, quien fue catalogado por un periodista de aquellos años como "El Pintor del Altiplano".

Gloria Serrano fue la fiel compañera de David Crespo Gastelú en sus inquietudes más sublimes. Juntos realizaron viajes a distintas localidades y poblaciones de América Latina, con el objetivo de representar artísticamente la grandeza de la tierra, de sus mujeres y de sus hombres. En unión y en complementariedad, escudriñaron y registraron la cultura nativa que otorga identidad y valía al continente. Por medio de su producción literaria, ella contribuyó al desarrollo de la plástica de él. Durante toda su vida, incluso en su vejez, cuando Crespo Gastelú ya había desaparecido de esta vida, Serrano preservó la obra de su compañero, siendo que no solamente la conocía en sus aspectos más íntimos, sino que había participado en su propio proceso de creación.

Según María Rosenda Caballero, ella se convirtió en la escritora Gloria Serrano a las pocas semanas de haberse casado con David Crespo Gastelú, cuando publicó en la prensa un trabajo con el señalado seudónimo (Serrano, 1947). Ellos, en una obra conjunta, representaron la tierra nativa que conocieron íntimamente; él en sus pinturas y ella en sus escritos. En la década de 1930, Crespo Gastelú, Serrano y la pequeña hija de ambos, Ada Crespo, fueron conocidos como la "Sagrada Familia del Indigenismo".

> El silencio público de la amplia producción escrita de Gloria Serrano es un hecho que consterna, pues evidencia que la Bolivia republicana fue una sociedad patriarcal que muy difícilmente otorgó valía a la producción de sus escritoras (…).

El silencio público de la amplia producción escrita de Gloria Serrano es un hecho que consterna, pues evidencia que la Bolivia republicana fue una sociedad patriarcal que muy difícilmente otorgó valía a la producción de sus escritoras, más aún cuando estas tuvieron la avidez de conocer y de representar el panorama indígena y obrero. Ese injusto ostracismo de la obra de Serrano ha sido quebrado por la voluntad de su nieta, Ligia Siles Crespo, quien con inquebrantable decisión no solamente preservó la creación plástica de su abuelo, sino también la documentación que su abuela conservó.

La amplia obra plástica de Crespo Gastelú fue albergada por algunas décadas en el Museo Indigenista David Crespo Gastelú, espacio ubicado en la casa Rosenda Caballero, en el barrio de Miraflores de la ciudad de La Paz (Fundación Simón I. Patiño, 2015). El museo fue iniciado y sostenido por la familia del artista desde 1999 hasta 2020, aproximadamente. Ante el esfuerzo económico que suponía su mantenimiento, además de la indiferencia de los usuarios, Ligia Siles Crespo asumió que era tiempo de cerrarlo y de legar la obra de su abuelo a un espacio que pudiera custodiarla y darle el realce necesario (L. Siles Crespo, entrevista, 20 de abril de 2022). Con esa misión, decidió donar los bienes culturales que había heredado al Museo Nacional de Arte (MNA), dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), para convertirlos en patrimonio del conjunto de las bolivianas y los bolivianos.

Una vez realizado el acuerdo entre la FC-BCB y la familia Siles Crespo, se inició un proceso de cata-

logación de la obra a ser legada, que estuvo a cargo del personal del MNA. Grande fue la sorpresa de quienes tienen el gusto por reconstruir el pasado al encontrar una valiosa caja llena de documentación, la cual, para ojos poco habituados a archivos históricos, podría ser calificada como un montón de papeles desordenados e inservibles. Afortunadamente, quienes dan valor al trazo del tiempo sobre el documento reconocieron de inmediato un tesoro: la producción escrita de una mujer pionera de la escritura indigenista y del relato obrero. La apuesta entonces fue dar a conocer a la institución el hallazgo, pues detrás de la valiosa donación de la obra plástica de David Crespo Gastelú se encontraba la amplia producción escrita de Gloria Serrano, hecho por el cual el MNA ahora custodiará tanto los bienes plásticos de Crespo Gastelú como el archivo escrito de Serrano. Con ese accionar institucional se intenta poner en valor a David Crespo Gastelú, artista que se destacó como un importante indigenista de la historia de la plástica boliviana, pero, sobre todo, se pretende remarcar la valía de una mujer pionera de la escritura femenina sobre el mundo indígena y el obrero, María Rosenda Caballero, conocida como Gloria Serrano.

A continuación se contextualiza la obra escrita de Gloria Serrano en un momento histórico en el que un grupo de mujeres contribuyó al desarrollo del americanismo. La idea es mostrar en qué escenario Gloria Serrano se convirtió en una representante de la intelectualidad de izquierda, comprometida con el desarrollo del arte volcado en su inspiración hacia la indianidad y la tierra.



Obra de David Crespo Gastelú, 1942. Archivo del Museo Nacional de Arte.

Localización de la obra de Gloria Serrano en el arte y en la escritura femenina indigenista

A pesar de haber sido precursora del arte vernáculo y de la escritura indigenista con un posicionamiento político de izquierda, Gloria Serrano fue invisibilizada como lo que verdaderamente fue, una importante representante mujer de la intelectualidad boliviana. Hoy se intenta romper, por medio de un contundente esfuerzo institucional, el injusto olvido a esta brillante intelectual, quien transitó su existencia con una delicada sensibilidad que la hizo ver el dolor que vivían los indígenas, los trabajadores y las mujeres en esa Bolivia oligárquica de principios del siglo XX. Serrano fue, además, una mujer que tuvo la convicción para encomendar sus habilidades artísticas y literarias al clamor por una revolución capaz de transformar la injusticia tanto en el país como en el continente.

A lo largo de su carrera intelectual, la esposa de Crespo Gastelú se dio a la tarea de escribir sobre la realidad indígena y el mundo de los trabajadores mineros. Se la puede considerar, entonces, como una de las pocas figuras femeninas que se abocó plenamente a representar el mundo subalterno de los Andes, aunque no fue la única. Dado que Serrano integró un contexto de redes intelectuales y estuvo inmersa en procesos histórico-ideológicos, compartió con otras mujeres la inquietud de representar la cultura nativa por medio del arte.

Marina Núñez del Prado y Yolanda Bedregal, por ejemplo, fueron dos destacadas personalidades bolivianas que también manifestaron una faceta indigenista en su proceso de creación artística, aunque no con exclusividad, sino combinándola con otras inquietudes propias del mundo urbano, la cultura occidental y la expresión de una subjetividad femenina. Durante la década de 1930, esas destacadas artistas compartieron con Gloria Serrano un mismo espacio de convivencia y de reflexión intelectual.

En el archivo personal de la familia Serrano-Crespo Gastelú han sido encontradas algunas fotografías. En una de ellas llama la atención la fuerte presencia de cinco mujeres junto a dos varones: David Crespo Gastelú, el pintor enamorado del paisaje nativo, y Gustavo Navarro, más conocido como

Gloria Serrano fue invisibilizada como lo que verdaderamente fue, una importante representante mujer de la intelectualidad boliviana.

Tristán Marof, el intelectual antioligárquico considerado como uno de los más radicales de la época. En dicha imagen la presencia predominante es femenina: al centro, y luciendo la hermosa sonrisa que la caracterizó, está Gloria Serrano; al lado izquierdo de ella están las hermanas Nilda y Marina Núñez del Prado; y a su costado derecho están la esposa de Marof (probablemente) y Yolanda Bedregal, en su temprana juventud.

En la década de 1930 Gloria, Marina y Yolanda compartieron un mismo espacio de reflexión y de diálogo, como también experiencias y vida. En 1934 realizaron un viaje a Perú, para participar del IV Centenario de la fundación de Cusco. Un periódico cusqueño remarcó la presencia de una “joven intelectualidad boliviana que se asocia a la conmemoración”, entre quienes estuvieron los personajes de la fotografía citada, a excepción de Marof (*El Sol*, 6 de abril de 1934).

Marina Núñez del Prado y David Crespo Gastelú, entre otros artistas bolivianos, expusieron en tal ocasión sus creaciones plásticas, las mismas que celebraron la cultura del pasado en Perú y en Bolivia. Paralelamente, en los altos del Teatro Municipal del Cusco, Yolanda Bedregal y Nilda Núñez del Prado recitaron poemas pertinentes al homenaje. Por su parte, Gloria Serrano disertó uno de sus más agitadores discursos, titulado *Hacia un arte americano*, en el que declaró que los artistas tenían el deber de defender a los oprimidos y de contribuir con la revolución que la América india necesitaba: “El artista tiene en sus manos una gran misión que cumplir. Sus pinceles son armas para defender al pobre y al oprimido, mostrando al mundo el drama de las vidas […]. El arte americano debe ser esencialmente revolucionario” (Serrano, 8 de enero de 1935).

La visita al Cusco, que debió durar apenas unos cuantos días dedicados a charlas y a exposiciones en homenaje al aniversario del lugar, desembocó en una estadía de seis meses, durante los cuales David, Gloria, Yolanda, Nilda y Marina se empaparon del

entono cultural cusqueño, gracias a la orientación y a la compañía del intelectual indigenista e izquierdista Roberto Latorre[1] (Serrano, 1938; Siles Crespo, entrevista, 2022). Durante su estadía, tal como señalara Gloria Serrano, la pasaron empapándose del entorno, visitaron las distintas ruinas que servían de templos a "añejos espíritus", asistieron a la procesión del Cristo Indio, al rito de Viernes Santo y a un *tinku* celebrado en poblados aledaños, probaron el *té piteado*[2] y se pasearon por las distintas chicherías de la ciudad, donde Gloria se divirtió bailando con un obrero de camisa roja declarado profesamente comunista (Oporto Ordóñez, 17 de julio de 2022). Esa y muchas otras aventuras más pasaron en conjunto los amigos paceños en tierras incaicas.

Como se puede apreciar, Gloria Serrano compartió un mismo espacio de diálogo y de creación artística con Yolanda Bedregal y con Marina Núñez del Prado; incluso por ser mayor en edad a ellas posiblemente pudo influenciarlas con la radicalidad de su pensamiento. Si bien Marina y Yolanda fueron figuras destacadas en el entorno cultural nacional e internacional, reconocidas por los círculos conservadores y elitistas del mundo académico masculino, no pasó lo mismo con Gloria, quien quedó invisibilizada en la historia del pensamiento boliviano.

Para citar brevemente los logros de las compañeras de Serrano en ese viaje al Cusco, como indica Fátima Lazarte (2021), en 1970 Yolanda Bedregal ganó el Premio Nacional de Novela Erich Gutentag, gracias a su novela *Bajo el oscuro sol*, hecho que le posibilitó en 1973 su ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua, siendo la primera mujer miembro de dicha instancia, llegando así a ser reconocida por los círculos reservados exclusivamente a los hombres.

La obra completa de Yolanda Bedregal, por otra parte, fue publicada en 2009 en cinco tomos, por Plural editores. En la sección "Ensayos y artículos" de esa obra completa aparecen los intereses fundamentales de la escritora en torno a la literatura, la educación, los niños, la ciudad, la tradición, el

Gloria Serrano compartió un mismo espacio de diálogo y de creación artística con Yolanda Bedregal y con Marina Núñez del Prado; incluso por ser mayor en edad a ellas posiblemente pudo influenciarlas con la radicalidad de su pensamiento.

consumo, los medios de comunicación, los indígenas, etc. Se trata de 193 artículos que han sido sistematizados en un cuadro sinóptico diseñado por Virginia Aillón (2009), donde aparecen 11 ejes temáticos, de los cuales el tópico más abordado es el de literatura, con 97 artículos; respecto a otros temas de nuestro interés, Bedregal dedicó siete escritos a educación y cultura, y otros siete a temas indígenas. Esto demuestra que ella efectivamente escribió acerca del mundo indígena y sobre educación, aunque dichas temáticas fueron combinadas con otras numerosas inquietudes de la autora.

En cuanto a Marina Núñez del Prado, Gabriela Mistral, la afamada escritora chilena, señaló que su obra atestiguó las particularidades del ámbito geográfico al que pertenecía, sin esquivar el rostro de su raza, y que, más bien, con un aire de soltura, esculpió las características de su propia gente. Asimismo, de acuerdo con Mistral, la "boliviana genial", como llamaba a Marina, tuvo a lo largo de su carrera una lealtad incólume hacia la raza indígena, haciendo que su obra sacara a la luz la desventura secular del indio. El asunto indígena dominó como una obsesión la obra de Núñez del Prado y eso posibilitó el reconocimiento de la artista a nivel continental. Por ello Mistral sostuvo que la obra de Marina Núñez del Prado desbordó su patria natal y la remitió a toda la América india y mestiza (Mistral, 1960).

Raúl Botelho Gosálvez (1960), reconocido escritor boliviano, comprometido con las luchas populares, afirmó también que la obra de Marina Núñez del Prado alcanzó categoría universal, siendo la primera boliviana en adquirir esa condición gracias a la fuerza y a la gracia con la que representó el paisaje y al habitante de los Andes. Notó, además, que la extraordinaria capacidad que detentaba Marina para transformar la piedra en arte la había heredado de sus ancestros americanos. En la obra de Núñez del Prado, Botelho Gosálvez situó cuatro etapas creativas: durante la primera, la escultora tuvo un in-

1 Latorre generó una relación muy cercana, sobre todo a nivel intelectual, con los esposos Serrano-Crespo Gastelú, hecho que lo llevó a redactar el prólogo del libro de ambos titulado *Tierras del Kosko* (1938).

2 Típica bebida caliente peruana hecha con té y pisco.

terés por la danza y por los ritmos musicales; en la segunda, interpretó el tema social boliviano; en la tercera, llamada "periodo maternal", esculpió madonas aymaras exaltadas por el dolor y el sufrimiento; finalmente, en la cuarta, considerada como "neo abstracta", la artista generó conexiones con importantes centros culturales del mundo y con personalidades representativas del arte, entre ellos Picasso (*Ibidem*).

Hasta aquí se expuso cómo Yolanda Bedregal y Marina Núñez del Prado llegaron a ser reconocidas por los círculos académicos y artísticos nacionales e incluso internacionales. Fueron, por tanto, de las pocas mujeres bolivianas que interpelaron la preeminencia masculina al interior de las expresiones culturales. Gloria Serrano, en cambio, no gozó de la misma suerte que sus compañeras. De hecho, llama la atención que Oscar Cerruto, un cercano amigo de David Crespo Gastelú, no le dedicara unas líneas para destacarla como escritora paceña en el libro *La Paz en su IV Centenario 1548-1948* (Cerruto, 1948).

Seguidamente se evoca a otras autoras que tuvieron simpatía por ideologías de izquierda y manifestaron un compromiso con el desarrollo de la organización obrera y/o con la implementación de la educación indigenal, tal como lo hizo Serrano. Las escritoras que se citan compartieron con Gloria la formación como maestra en la Escuela Normal de Sucre. Al respecto, la historiografía señala que las reformas liberales de los primeros años del siglo XX dieron paso a la capacitación pedagógica de las mujeres, hecho que hizo que el oficio de la enseñanza se feminizara paulatinamente (Martínez, 1995; Aillón E., 2009).

Una de las mujeres comprometidas con el desarrollo educativo del mundo indígena boliviano fue Natividad Peñaranda, esposa y compañera de Alfredo Guillén Pinto, junto a quien fundó y dirigió la Escuela Indigenal Utama, situada en el Núcleo Campesino de Caquiaviri (provincia Pacajes, departamento de La Paz). Esa maestra, además de poetisa y novelista, dejó significativos trabajos, entre los cuales destaca una novela realista que relata la experiencia pedagógica de esa pareja vivida durante cuatro años en el altiplano paceño. La obra, titulada *Utama* (1945), ganó en 1942 el Primer Premio Nacional de Novela y en 2021 ha sido reeditada por la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (Rodríguez, 2021). Junto a su marido, Natividad escribió años más tarde una segunda novela testimonial acerca de su experiencia laboral en las zonas mineras Siglo XX y Catavi; el escrito fue publicado en 1953 con el título *Mina*. El último trabajo de esta intelectual fue el libro de poesía *Espíritu eterno*, del año 1974, en el que ella retrató, esta vez en autoría individual, tradiciones aymaras del folclore andino (Rodríguez, 2021).

Cabe mencionar que existió una cercanía intelectual e incluso una amistad entre Gloria y Natividad, aspecto que es rastreable en el texto inédito de Serrano que lleva por título "El Drama Minero", en el que la autora dedica un acápite entero a hablar sobre los poblados de Pacajes, realizando además un elogio a la escuela que se "alza orgullosa frente al cerro de Caquiaviri" y a la hábil conducción de sus directores Natividad y Alberto, de quienes remarca su "amplia visión y gran espíritu cultivado para cimentar la escuela indigenal" (Serrano, 1935). Esa proximidad con la Escuela Indigenal Utama probablemente se debió al amor que tanto Gloria Serrano como David Crespo Gastelú tuvieron por Corocoro, otro de los poblados de la provincia Pacajes, tierra natal del pintor del altiplano.

Otra de las artistas mujeres involucradas con la izquierda y con el movimiento indígena en Bolivia fue María Frontaura Argandoña, primera esposa del joven muralista de la Escuela Warisata, Alejandro Mario Illanes. Ella, de la misma manera que Gloria, se dedicó a recopilar información sobre la cultura nativa de los Andes. Lo hizo para su libro *Mitología aymara khechua* (1935), en el que Illanes realizó una serie de dibujos acerca de la riqueza cultural india, tal como lo hizo David Crespo Gastelú con la producción literaria de Gloria Serrano. El compromiso de Frontaura Argandoña con el desarrollo de la educación india es rastreable en su obra *Hacia el futuro indio* (1932), que comienza con una cita al pensador peruano Haya de la Torre y en el que la autora expone las necesidades políticas y sociales de los sectores indígenas. Es relevante indicar que la obra en cuestión fue prologada por Franz Tamayo (1935), quien hizo un elogio al compromiso político de su autora para la revalorización de la raza indígena.

De lo anterior se constata que Gloria Serrano fue parte de una red de mujeres intelectuales que fue-

Si bien María Rosenda Caballero planteó que su vocación como escritora nació cuando ella se convirtió en Gloria Serrano, al poco tiempo de haber contraído matrimonio con David Crespo Gastelú, los hallazgos en el archivo personal de esta mujer nos revelaron otros datos.

ron movilizadas por un fervor indigenista. No obstante, su versatilidad también la llevó a asociarse con la realidad minera y a verse comprometida con las demandas del sector laboral. En su serie de relatos "El Drama Minero", ella esbozó una honda crítica contra la miseria existencial a la que estaban sometidos los obreros gracias a un sistema de explotación que se negaba al cambio. El mencionado escrito fue enriquecido con la narración de ciertas figuras mitológicas del entorno minero. Ese hecho hace que en el presente artículo se asocie la obra de Serrano con la actividad de Angélica Ascui, una actriz de las primeras décadas del siglo XX, la cual profesó la ideología marxista y utilizó el teatro para concientizar al interior de los círculos de obreros acerca de la importancia de la revolución, según informara Guillermo Lora en su obra *Historia del Movimiento Obrero* (1970).

La emergencia artística de Ascui tuvo lugar entre 1920 y 1940, un contexto histórico complejo, pues la sociedad boliviana era aún muy conservadora, por lo que los círculos "cultos" veían de mala manera a las mujeres dedicadas al teatro. Ese clima no fue propicio para Ascui, quien mantuvo una íntima relación con la actuación y el teatro, lo que la condujo a trascender los círculos elitistas y a buscarse un lugar en el medio libertario obrero donde, más bien, su arte fue visto como un instrumento para concientizar a los sectores populares (*Ibidem*). Lora remarca la labor de Ascui en tanto ella fue parte de la lucha sindical, puso el arte al servicio de la propaganda revolucionaria y fue la primera en enunciar en Bolivia los derechos de "protección" de las mujeres y de los niños explotados en el proceso productivo. Sin ser de origen obrero ni haber padecido de pobreza, al provenir más bien de un medio artesanal y de una familia enriquecida por el comercio, ella se intelectualizó desde la teoría marxista y se convirtió en una de las pocas escritoras de izquierda. Angélica, al igual que Gloria, fue otra de las mujeres comprometidas con una labor artística encomendada a la defensa de los sectores oprimidos.

A continuación se trazan brevemente la amplia trayectoria intelectual y la producción escrita de María Rosenda Caballero entre 1925 y 1967. La invisibilización de su obra en manos de una sociedad patriarcal se evidencia en la cantidad de escritos inéditos con los que cuenta. A pesar de ello, la grandiosidad de su labor intelectual, traducida en un compromiso con las causas indígena y obrera, marca la necesidad de revisitarla en el presente.

Un esbozo de la producción académica e intelectual de Gloria Serrano

Si bien María Rosenda Caballero planteó que su vocación como escritora nació cuando ella se convirtió en Gloria Serrano, al poco tiempo de haber contraído matrimonio con David Crespo Gastelú, los hallazgos en el archivo personal de esta mujer nos revelaron otros datos. Con tan solo 20 años de edad, ella escribió "La leyenda del Ekhekho" (Serrano, 1925). En ese temprano escrito la autora manifestó precozmente su inclinación vernacular, siendo que retrató las creencias andinas en torno a la deidad de la abundancia y la escasez, y configuró, además, un glosario explicativo de siete voces aymaras. Lo particular de ese primer escrito es que ella firmó como Gabriel Serrano; es decir, camufló su género detrás de un nombre masculino. Es probable que ella haya requerido el aval y el apoyo de David Crespo Gastelú para revelar su identidad femenina.

Entre la vasta producción escrita de Caballero, que fue consignada por Arturo Costa de la Torre y Elssa Paredes de Salazar, encontramos dos libros publicados en torno a la reconstrucción de costumbres, rituales y prácticas andinas en la cuenca altiplánica del continente: *Jirones Kollavinos* (Serrano y Crespo Gastelú, 1933) y *Tierras del Kosko* (Serrano y Crespo Gastelú, 1938). El primero retrata los diversos recorridos de los esposos por los lugares autóctonos más representativos de las tierras bolivianas y el segundo narra los tránsitos por zonas circundantes al Cusco, Perú (Costa de la Torre, 1968; Paredes de Salazar, 1965). Ambos textos marcaron la obra conjunta entre Gloria Serrano y David Crespo Gastelú; ella escribiendo lo que él retrataba acerca

de aquello que les había impactado de los distintos viajes que realizaron por la cuenca andina. La finalidad de sus trabajos apuntó a "exaltar las tendencias nativistas puramente americanas" y tanto a ver como a representar la riqueza cultural del mundo indígena (Serrano, 1947).

Para aquella época, fue remarcable la metodología que utilizaron en ambos libros, siendo que se basaron en una especie de trabajo etnográfico previo a la realización de la escritura y del trazo de los dibujos (Oporto Ordóñez, 31 de julio de 2022). Bajo esa mirada investigativa, los esposos visitaron localidades rurales y *ayllus*, registrando momentos de realización cultural como procesiones, ferias locales, rituales, fiestas, jirones, etc. De esa especie de trabajo de campo Serrano realizó un meticuloso registro que rotuló con el nombre de "Apuntes de Viaje" (Serrano, 1934a).

Según Gloria Serrano, esa metodología la aprendió de David Crespo Gastelú, quien a su vez la conoció en su adolescencia del músico Luciano Bustios, al que colaboró con la ilustración de un álbum sobre danzas regionales, para lo cual emprendieron un largo viaje por distintas localidades bolivianas. Cuando Crespo Gastelú hizo ese primer desplazamiento aún no contaba ni con 20 años de edad. Sin embargo, tal experiencia signó su vida y definió su trayectoria artística, al igual que su metodología a seguir (Serrano, 1947). La experiencia previa de su esposo marcó en Serrano el senderó que seguiría en su proceso de escritura.

Gloria Serrano realizó una importante cantidad de escritos, que quedaron inéditos, de los cuales un buen número abordó el género biográfico, entre ellos: "Cantos de la Madre-Maestra" (1934b), probablemente un esbozo biográfico de Modesta Sanjinés; "David Crespo Gastelú. El Pintor del Altiplano" (1947), la historia de su compañero de vida; y "Murillo el Genial Mestizo" (1943 y 1967), la biografía de líder independentista paceño.

El escrito "David Crespo Gastelú. El Pintor del Altiplano" es una biografía que fue escrita y finalizada en 1947, y que ha permanecido en las sombras del olvido durante casi 75 años. Próximamente será visibilizada por la FC-BCB y el MNA, siendo que han proyectado su publicación. Gracias a esa obra podremos conocer los detalles de la vida de Crespo Gastelú y visualizar los secretos que solo los allegados conocían. Si bien dicha biografía muestra la trayectoria del pintor, entre líneas evidencia el recorrido de su autora. Serrano escribió ese texto cuando la vida de Crespo Gastelú se vio bruscamente interrumpida, al morir a causa de una enfermedad cardiaca cuando apenas tenía 46 años. Gloria, al perder a su compañero de vida y de creación artística, comenzó a gestar, por medio de sus letras, lo que ella señaló fue un "hijo póstumo" de David Crespo Gastelú; es decir, la biografía de "El Pintor del Altiplano". Serrano convirtió ese "dolor que la iba a enloquecer", debido a la muerte prematura de su compañero, en la comprensión escrita de la obra de uno de los más grandes indigenistas de la plástica boliviana.

Gloria, al perder a su compañero de vida y de creación artística, comenzó a gestar, por medio de sus letras, lo que ella señaló fue un "hijo póstumo" de David Crespo Gastelú; es decir, la biografía de "El Pintor del Altiplano".

En cuanto a la biografía "Murillo el Genial Mestizo", son llamativos dos aspectos. El primero es que el escrito recupera históricamente la sublevación indígena de finales del siglo XVIII, retratando en el capítulo "Prisión y Suplicio de Tupac Catari" al líder indio cargado de un misticismo inmortal que se le revela a Pedro Domingo Murillo en una visión, a partir de la cual el líder mestizo se encomienda a seguir los pasos del primer libertador, el indio Catari. Veamos de cerca la emocionante prosa que alimenta el alma revolucionaria de toda época:

> ¡El viento! [...] si era la voz de los achachilas que rugían coléricos contra los opresores de Túpac-Catari y de sus valerosos secuaces [...]. Una fecha tuvo influencia en su futura conducta política, el 11 de noviembre de 1782. Ese día en la plaza soleada de Peñas, al ser descuartizado Túpac-Catari [...] Murillo sintió un desgarramiento interior (Serrano, 1943 y 1967).

El segundo aspecto curioso es que, si bien esa biografía fue escrita en 1943, en el archivo personal de María Rosenda Caballero figura una última versión fechada con el año 1967. En ella la autora

firma con un nuevo seudónimo, convirtiéndose de Gloria Serrano en Zoila del Collao. Es posible que la construcción de un nuevo nombre haya significado un intento de esta mujer por restablecerse ante la pérdida de su compañero de creación, quien había fallecido 20 años atrás, y, con ello, reanimar su producción intelectual. Sin embargo, el contexto social patriarcal de aquella época no generó el realce de su labor intelectual, dejando nuevamente su obra en el silencio.

Por otra parte, una serie de contribuciones a la prensa hizo que Elssa Paredes de Salazar catalogara a Serrano como periodista. Al respecto, en una nota encontrada en el archivo Serrano-Crespo Gastelú, Gloria expone de la siguiente manera sus datos biográficos y su trayectoria profesional:

> Mis colaboraciones periodísticas comenzaron en 1929 en el semanario "Juventud", publicando con asiduidad en el suplemento literario de *La Razón* durante varios meses. Registraron trabajos míos revistas como "Variedades", "Semana Gráfica", "Gaceta de Bolivia" (La Paz); "Mundo Uruguayo" de Montevideo; "Mujeres de América" (Buenos Aires), y todos los diarios paceños y muchos del exterior como "El Comercio" y "El Sol" de Cuzco y varios otros de Puno y Arequipa (Serrano, 1938).



Obra de David Crespo Gastelú, 1932. Archivo del Museo Nacional de Arte.

En los variados artículos publicados en esos medios impresos, Gloria Serrano retrata el mundo indígena y el mundo obrero, profiere sus opiniones sobre las demandas feministas y emite sus apreciaciones artísticas sobre la plástica boliviana y latinoamericana (*Ibidem*).

Igualmente se ha encontrado documentación que acredita la participación de Serrano en *La Calle,* periódico de corte nacionalista que se constituyó en una de las opiniones públicas más contestarías de la década de 1940 en Bolivia y en trinchera de la vanguardia revolucionaria. En efecto, en una carta datada en 1945, firmada por Guillermo Maceda Cáceres, precisamente el secretario general de *La Calle*, se constata el aprecio y el valor que los sectores antioligárquicos tuvieron acerca de la contribución escrita de Gloria Serrano durante años previos a la Revolución Nacional de 1952: "'La Calle' siempre agradecerá toda colaboración literaria que provenga de Gloria Serrano y siempre tendrá un lugar preferente para sus artículos. Así que estará continuamente esperando sus interesantísimos trabajos (Maceda Cáceres, 1945).

En su nota autobiográfica la autora también señala que tenía listos para ser publicados los libros *Estampas Puneñas* y *La Paz Colonial* (Serrano, 1938). Además, hace referencia a su vocación como "charlista"; es decir, como conferencista. Entre sus primeras intervenciones Serrano destaca la de 1926, cuando fue convocada por la Federación Obrera del Trabajo en Oruro, Sucre y Potosí, de la que analizó problemáticas sociales muy comentadas por los diarios locales; la de 1929, cuando participó en el Congreso Nacional de Mujeres convocado por el Ateneo Femenino; y las de 1934, cuando ofreció charlas en el Teatro Municipal del Cusco y en la Sociedad de Bellas Artes de esa ciudad. Asimismo, ella recuerda sus discursos en Puno, en Arequipa y en otras poblaciones peruanas.

De su labor docente María Rosenda Caballero también dejó un legado. Siendo que entre 1945 y 1947 viajó a Argentina para recoger experiencias pedagó-

gicas y realizar estudios en materia educativa, realizó su contribución escrita en *Charlas para niños*, donde manifiesta un claro interés por inculcar en los niños el amor por la nación y por el mundo autóctono (citado en Paredes de Salazar, 1965).

En el archivo aquí citado se halló, como ya se dijo, una zaga de relatos titulada "El Drama Minero", donde la autora muestra su vena ideológica de izquierda al denunciar la explotación que sufrían los obreros en manos de un sistema capitalista que los utilizaba. En ese texto Serrano demuestra su capacidad de adelantarse intelectualmente a su tiempo, siendo visionaria al momento de exaltar a un sector social poco valorado en aquel entonces. Por ello en este artículo se lo analiza con detenimiento.

Contextualizando históricamente la aparición de "El Drama Minero", es admirable el nivel de compromiso político que tuvo su autora para apoyar y justificar las demandas de los obreros, siendo que entonces aún carecían de injerencia política. En efecto, recién 17 años después de la creación de dicho texto, poco antes y durante la Revolución Nacional de 1952, los obreros cobraron eco en el panorama social, al haber impulsado las principales transformaciones de Bolivia (Lavaud, 1998; Lorini, 1994).

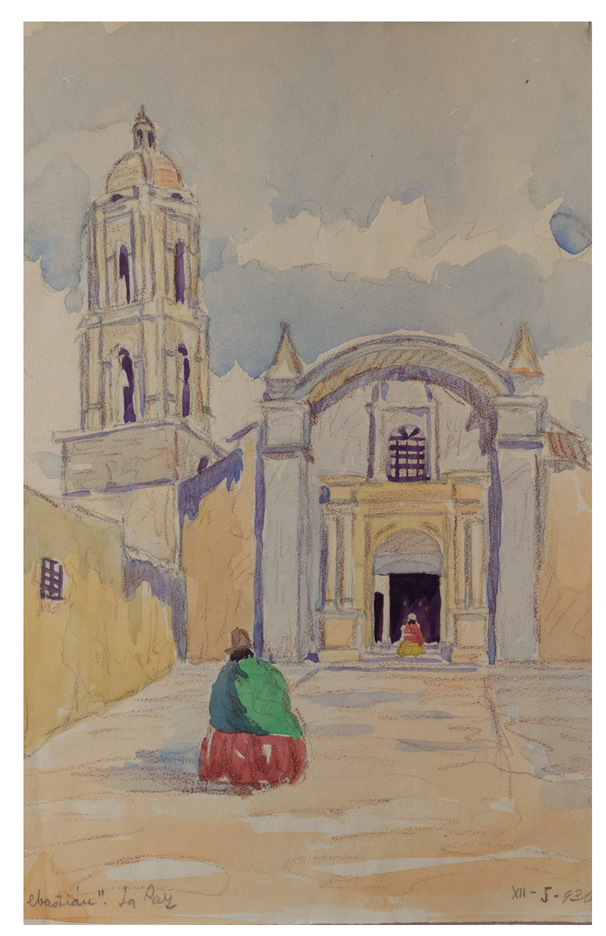
A lo largo del desarrollo del texto en cuestión la autora plantea poner en escena el drama del minero, y lo hace en dos secciones: en la primera denuncia el sistema de explotación económica imperante en Bolivia y, además, evidencia su compromiso con la izquierda y con el indigenismo; en la segunda retrata las costumbres, la mitología y la cosmovisión del entorno del socavón. Mediante esos dos movimientos ella transita del dolor hacia la revalorización. De hecho, no solo evidencia las injusticias que los obreros padecían, sino que, sobre todo, devela la riqueza cultural y el misterio que rodeaba el espacio minero. El objetivo de Serrano con ese tipo de exposición fue evidenciar que las élites se servían de un contexto social laboral que no valoraban, en tanto lo desconocían:

> Corocoro […] Paisaje proletario […] Cerros enrojecidos de sangre y sufrimiento […] La inclemencia del paisaje se acentúa con la gelidez […] su desesperación lo ha hecho irreligioso. En vez de orar blasfema […] su cielo

Serrano demuestra su capacidad de adelantarse intelectualmente a su tiempo, siendo visionaria al momento de exaltar a un sector social poco valorado en aquel entonces.

> transformado en una inmensa bandera roja lo incita a la rebelión, arde en llamaradas de cólera y protesta (Serrano, 1935).

Gloria Serrano sintió con intensidad la inclemencia del medio sobre el trabajador minero. Pero no solamente se trató de la frialdad altiplánica que laceraba su existencia, sino, principalmente, de la precariedad del ambiente donde trabajaba, un espacio sustentado por las élites que dominaban y se resistían a cualquier transformación y avance hacia la justicia social. En la cita precedente, la autora, constatando ser blasfema, desea mostrar lo irrisorio de profesar alguna religión cuando se padece una opresión. Sin embargo, en el dolor minero ella encuentra el germen de algo nuevo: la revolución.



Obra de David Crespo Gastelú, 1930. Archivo del Museo Nacional de Arte.

En esa compilación Serrano revive personajes mitológicos del entorno minero, entre ellos la *awicha*, que danza junto al *tío* en el interior de la mina. Se trata de una entidad femenina que yace en el relato mitológico minero de tiempos pasados y que no sabemos por qué ha sido muy poco nombrada en la literatura boliviana, e incluso en la transmisión oral del presente. No ocurrió lo mismo con la representación del *tío*, figura bastante abordada desde el relato popular y la narrativa contemporánea.

En 1935 Gloria Serrano escribió sobre la existencia de un culto dedicado a la *awicha*, el cual se remonta, según ella, a tiempos coloniales, cuando el primer mitayo dejó sus huellas de tristeza y de dolor en las entrañas del Cerro Rico de Potosí. En aquel tiempo, cuenta Serrano, ese trabajador ancestral talló en el mejor mineral la égida de la *awicha*, la cinceló con golpes precisos y decidió darle forma de mujer. La autora afirma que esa fue una elección del artista, que la esculpió con una forma precisa que sea capaz de contener "una psiquis complicada" y "una multiplicidad de afecciones" (Serrano, 1935).

Como se aprecia hasta aquí, la gama de escritos revolucionarios de Gloria Serrano es bastante amplia. Mediante este artículo se convoca a otros escritores para que escudriñen la labor intelectual de esta valiosa mujer que lamentablemente fue invisibilizada. Esta escritora fue crítica, precisa por su lucidez y veraz por su sensibilidad. Su postura ideológica trasciende el tiempo y se extiende en importancia hasta el presente, pues otorga las herramientas para cuestionar las nuevas formas en las que se presentan la inequidad y los abusos de poder. Un ¡*Jallalla* por Gloria Serrano!

Bibliografía

Aillón, E. (2009). En *Miradas retrospectivas a la educación pública en Bolivia. A cien años de la fundación de la Escuela Normal de Sucre (1909).* Carrera de Historia de la Universidad Mayor de San Andrés.

Aillón, V. (2009). Introducción. En Y. Bedregal, *Obra completa de Yolanda Bedregal. Ensayos y artículos I.* Plural editores.

Botelho Gosálvez, R. (1960). Introducción. En *Marina Núñez del Prado. Escultura.* Ediciones Galería Bonino.

Cerruto, O. (1948). Escritoras paceñas. En R. d. Paz, *La Paz en su IV Centenario 1548-1948.* Imprenta López.

Costa de la Torre, A. (1968). *Catálogo de la Bibliografía Boliviana: Libros y folletos 1900-1963.* Editorial Universidad Mayor de San Andrés.

Frontaura Argandoña, M. (1932). *Hacia el futuro indio.* Editorial América.

Frontaura Argandoña, M. (1935). *Mitología aymara khechua.* Editorial América.

Fundación Simón I. Patiño. (2015). *Catálogo del Museo Indigenista David Crespo Gastelú.* Plural editores.

Lavaud, J. (1998). *El embrollo boliviano. Turbulencias sociales y desplazamientos políticos 1952-1982.* Talleres gráficos Hisbol.

Lazarte, F. (2021). Bajo el oscuro sol *de Yolanda Bedregal: 50 años*. Colección La Biblioteca del Zorro Antonio, Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés.

Lora, G. (1970). *Historia del movimiento obrero 1923-1933.* Los amigos del libro.

Lorini, I. (1994). *El movimiento socialista* "*embrionario*" *en Bolivia 1920-1930.* Los Amigos del Libro.

Martínez, F. (1995). Los primeros pasos liberales hacia la unificación escolar en Bolivia. En E. Vega Jiménez y R. Hernández Oscaris, *Historia de la educación latinoamericana*. Editorial Pueblo y Educación.

Mistral, G. (1960). Retrato de Marina Núñez del Prado. En *Marina Núñez del Prado. Escultura.* Ediciones Galería Bonino.

Oporto Ordóñez, L. (17 de julio de 2022). Gloria Serrano y David Crespo Gastelú por las tierras del Kosko. *Ahora El Pueblo*.

Oporto Ordóñez, L. (31 de julio de 2022). El fascinante viaje por tierras incaicas de Gloria Serrano y David Crespo Gastelú. *Ahora El Pueblo*.

Paredes de Salazar, E. (1965). *Diccionario biográfico de la mujer boliviana.* Isla.

Rodríguez, H. (2021). Estudio introductorio. En E. Pérez, *Warisata. La Escuela Ayllu y Utama.* Editorial del Estado Plurinacional de Bolivia.

Tamayo, F. (1932). Prólogo. En M. Frontaura Argandoña, *Hacia el futuro indio.* Editorial América.

Archivo Museo Indigenista David Crespo Gastelú

El Sol (6 de abril de 1934). El homenaje de la embajada artística de Bolivia en el IV Centenario de la fundación española del Cusco.

Maceda Cáceres, G. (1945). Carta de La Calle a Gloria Serrano. La Paz.

Serrano, G. (1925). La leyenda del Ekhekho. Inédito.

Serrano, G. (1934a). Apuntes de Viaje. Inédito.

Serrano, G. (1934b). Cantos de la Madre-Maestra. Inédito.

Serrano, G. (1935). El Drama Minero. Inédito.

Serrano, G. (8 de enero de 1935). *Una breve entrevista sobre Arte Americano. Charla ofrecida en el Salón Cuzqueño de Bellas Artes. El Sol.*

Serrano, G. (1938). Datos Biográficos de Gloria Serrano. Inédito.

Serrano, G. (1943 y 1967). Murillo el Genial Mestizo. Inédito.

Serrano, G. (1947). David Crespo Gastelú. El Pintor del Altiplano. Inédito.

Serrano, G. y Crespo Gastelú, D. (1933). *Jirones Kollavinos.* Editorial Escuela Salesiana.

Serrano, G. y Crespo Gastelú, D. (1938). *Tierras del Kosko.* Editorial Renacimiento.

Entrevista

L. Siles Crespo (20 de abril de 2022, realizada por D. Franco Pinto).

Recepción: 4 de julio de 2022
Aprobación: 6 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

Josefina Reynolds Ipiña: semblanza de una vida silenciada cruzando las fronteras de género[1]

Gabriela Behoteguy Ch.*

Josefina Reynolds Ipiña: semblance of a silenced life crossing gender boundaries

Resumen. Josefina Reynolds Ipiña (1928-2014) fue una artista e investigadora costumbrista dedicada a retratar y a recuperar el conocimiento de las culturas quechuas chuquisaqueñas. Sin embargo, a pesar de haber dominado ambos ámbitos, actualmente es excluida de la historia oficial de esa población. Este trabajo pretende reivindicarla, recuperando parte de su obra para entender de qué maneras pudo cruzar las fronteras de lo femenino y cuestionando por qué una mujer tan importante como ella está siendo olvidada.

Descriptores: <Josefina Reynolds Ipiña> <Artista> <Investigadora costumbrista> <Sociedad conservadora> <Fronteras de género>

Abstract. Josefina Reynolds Ipiña (1928-2014) was an artist and a costumbrista researcher, who dedicated her work to portray and recover the knowledge of the culture of Quechua communities in Chuquisaca. Nevertheless, despite she had dominated both spheres, she is excluded from Chuquisaca official history and her work is not valued. This work aims to vindicate her artistic career and recover part of her work to understand how she was able to cross the borders of what was consider feminine, as well as questioning why a woman as important as her is being forgotten.

Keywords: <Josefina Reynolds Ipiña> <Artist> <Costumbrista researcher> <Conservative society> <Gender boundaries>

1 Esta investigación, que fue realizada en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, surgió gracias al proyecto FONDECYT de Iniciación N° 11180437, "Objetos de imaginería religiosa elaborados y circulando al margen del control eclesiástico en Sucre, Potosí y Cochabamba (siglos XIX y XX)", a cargo de María Carolina Odone C., quien me permitió conocer sobre Josefina Reynolds Ipiña mediante una investigación sobre la Virgen de Chellquemayu que venimos realizando.

* Antropóloga e investigadora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

Retratando a Josefina

ELLA, es una vocación indiscutible. Autodidacta. No tiene necesidad de mostrar "cartones" o apoyarse en títulos "doctorales" para ser reconocida como una singular investigadora del folclore boliviano. Fifina, nombre afectuoso que le damos sus amigos, es una mujer madura de rostro agraciado, de tez clara y ojos pardos. De carácter comunicativo, hasta alegre, dicharachera como toda chuquisaqueña.

(Paredes Candia, 18 de diciembre de 1988)[1]

Doña Fifina, como la recuerdan en Sucre, fue una mujer particular. Jamás se casó ni tuvo hijos. Se hizo valer por sí misma, distinguiéndose porque su talento y su inquietud por el arte y por la cultura le permitieron salir de espacios íntimos y cotidianos designados a las mujeres para incursionar en espacios no cotidianos que en ese tiempo pertenecían al entorno masculino, como la investigación de la fiesta. Sus registros etnográficos, sus pinturas y hasta su personalidad rebasaron las construcciones de género establecidas en la sociedad chuquisaqueña del siglo pasado. Ella fue una mujer que contradijo el orden de lo femenino, realizando aportes a la investigación costumbrista y al arte chuquisaqueño. Hoy es poco reconocida y su obra permanece casi en el anonimato.

Ocho años han pasado desde su muerte en el Hogar Mercedes, destinado al cuidado de adultos mayores. Las memorias construidas en torno a esta talentosa y valiente mujer se recuerdan solamente entre sus amistades, pues ni siquiera tuvo una extensa familia –lo que explica que haya muerto en un asilo– que se encargara de preservar y de difundir su legado. Por tal razón, este escrito pretende reivindicarla, recuperando parte de ese conocimiento, entendiendo de qué maneras pudo cruzar las fronteras de lo femenino y cuestionando por qué una mujer tan importante como ella está siendo olvidada.

Josefina Reynolds Ipiña (1928-2014) nació y murió en la ciudad de Sucre (Bolivia). Su familia descendía de los insignes poetas María Josefa Mujía y Gregorio Reynolds Ipiña[2]. Tanto ella como su hermana Isabel admiraban mucho a María Josefa, la poeta ciega. Por eso Isabel donó parte de su casona, ubicada en la calle Grau, al Instituto Boliviano de la Ceguera, que hasta hoy funciona en el mismo lugar (Torres, entrevista, 14 de mayo de 2022). Al igual que Mujía, ambas hermanas permanecieron solteras y vivieron juntas hasta la muerte de Isabel.

Ella [Josefina] fue una mujer que contradijo el orden de lo femenino, realizando aportes a la investigación costumbrista y al arte chuquisaqueño. Hoy es poco reconocida y su obra permanece casi en el anonimato.

Más que la poesía, a Josefina le interesaba el mundo indígena. Por eso lo retrató y lo investigó, llegando a publicar varios artículos y dos libros: *Semblanza de una vida en la oscuridad* (Reynolds, 1990), obra que aborda e ilustra tradiciones y leyendas chuquisaqueñas, recopiladas por el tradicionista ciego Benigno Rivera; y *Che'llque mayu, mito y tradición* (Reynolds, 2009), en el que describe el culto a la Virgen pétrea venerada en la hacienda de Chellquemayu, en Arabate, provincia Oropeza del departamento de Chuquisaca.

Josefina también fue pintora, ceramista, maestra de dibujo y de pintura, secretaria de la Normal de Maestros de Sucre y socia de un anticuario. Hablaba perfectamente el quechua. Se interesó por la investigación cultural, habiendo por ello escrito notas de prensa, artículos en revistas y los dos libros citados, además de realizar algunos sonomontajes y programas de televisión. El escritor Antonio Paredes Candia (18 de diciembre de 1988) la cataloga como una folclorista boliviana que conoció la importancia del trabajo *in situ.* Casi toda su obra fue producida en Chuquisaca.

1 Esta nota de prensa fue identificada y recuperada por Elías Blanco del Archivo del Museo del Aparapita. A él le agradezco profundamente por habérmela cedido.

2 La descendencia de ambos poetas es por línea paterna. Al parecer, María Josefa Mujía era tía de Rosa Ipiña Mujía, quien también fuera miembro del Ateneo de Bellas Artes, mientras que Gregorio Reynolds era su tío directo. Para mayor información se puede consultar el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), donde se conservan los archivos de la familia Reynolds y de María Josefa Mujía, que fueron donados por la mismísima Josefina Reynolds Ipiña.



Acuarela de un pueblito (1996). Regalo de Josefina Reynolds Ipiña a Iván Gutiérrez. Detrás de la pintura la autora escribió: "Un campanario blanco se perfila sobre un cielo tormentoso y trepa una calleja de casitas risueñas en desorden, parece fila de escalinas de almidón uniformes, que siguiendo a la maestra van en una excursión camino al cielo". La obra se conserva en la colección privada de Gutiérrez, en la ciudad de Sucre.

Durante el siglo pasado –y posiblemente hasta el día de hoy–, la conservadora ciudad de Sucre se jactaba de su rancia aristocracia: "Los habitantes en su fogosa imaginación creían descender de la alta nobleza hispana; el que menos tenía entre sus papeles un marqués o un príncipe en el exilio. De ahí el orgullo y la soberbia que ha distinguido a la gente de Sucre" (Marof, 1967, p. 9). Las mujeres de élite debían cumplir ciertos roles, entre ellos ser románticas, buenas amas de casa, hacendosas y dedicadas exclusivamente a sus hijos, pero también, como lo hicieran la madre de Tristán Marof o la misma Josefina, se encargaban de conocer las historias de santos, duendes y diablos, que lograban atemorizar a las criaturas (*Ibidem*, p. 13). A su vez, las cholas o las "mujeres del pueblo" eran menospreciadas con prejuicios propios del pensamiento colonial y patriarcal. Josefina pertenecía al primer grupo.

En esa "Ilustre ciudad", como la bautizó el mencionado autor, las construcciones de género estuvieron profundamente marcadas a partir de imaginarios de "lo femenino" y "lo masculino", excluyendo a la mujer del ámbito del trabajo asalariado, de la política y de la cultura en general. Las fronteras se impusieron –y aún se imponen– considerando dicotomías como naturaleza/cultura o casa/entorno de afuera, delimitando formas de conducta que consolidan la estructura patriarcal desde la sobrevaloración de lo masculino y la devaluación de lo femenino (Guerra, 1995, pp. 13-15). Sin embargo, esos significados que determinan qué es "ser hombre" y "ser mujer" son dinámicos y están sujetos al contexto (espacio/tiempo). Aquí me interesa comprender cómo, a pesar de su conservadora manera de ser, Josefina Reynolds Ipiña tensionaba y acataba esos significados.

La pintora: una rebelde discípula

No es fácil completar la biografía de Josefina Reynolds Ipiña. Me atrevo a imaginar un primer escenario de su vida: el campo. En él están las estadías con su familia[3] en la finca del Romeral, observando

3 Hija de Antonio José Reynolds Del Portillo y Mariana Ipiña Ovando (Zelada, 2022).

y conociendo la vida indígena del valle chuquisaqueño. Está igualmente ella habitando el hacer doméstico junto a su hermana Isabel, cocinando un ají de choclos y preparando el jamón casero, recetas que posteriormente recuperó el investigador Antonio Paredes Candia para incluirlas en el recetario *La comida popular boliviana* (1990). También supongo que cuando él viajó a Sucre, en junio de 1986, y buscó a Josefina porque era investigadora del Taller de Investigación y Formación Académica y Popular (TIFAP), al visitarla comprendió que quien realmente se ocupaba de las labores de la casa era su hermana mayor; por ello, su referencia a ella es constante en su libro, hasta el punto de rescatar la receta de "Humintas a lo Isabel".

Respecto a la relación que mantenían las hermanas, Máximo Pacheco recuerda que eran muy distintas: "doña Josefina era de combate, doña Isabel no salía de su casa. Muy buena gente era doña Isabel, pero siempre andaba preocupada por su hermana, que se escapaba y se iba por todo lado. A las fiestas viajaba" (entrevista, 3 de junio 2022). Así, mientras Isabel se transmutaba dentro de la cocina, Josefina pasaba sus días pintando frente al caballete, modelando jarrones de cerámica que vendía a los turistas y viajando a las fiestas rurales, donde junto a una enorme grabadora de voz y su cuaderno de campo registró varias prácticas religiosas, combinando la imagen con la palabra.

Lo segundo debió ser la pintura, pues Josefina comenzó a estudiar en la escuela del Ateneo de Bellas Artes[4] cuando era joven, debido a que su tía Rosa Ipiña Mujía fue colaboradora de ese espacio (Reynolds, 1987, p. 10).

En 1943 Guillermo Francovich[5] ofreció a Juan Rimsa, artista lituano, hacerse cargo de la mencionada Escuela de Bellas Artes. Así, se convirtió en el maestro de Josefina. Posteriormente surgieron divergencias técnicas, políticas y conceptuales entre él y la conservadora escuela chuquisaqueña, llevándolo por otros rumbos[6]:

> A Rimsa lo echan de la Academia Zacarías Benavides porque los métodos de enseñanza que utilizaba eran considerados poco ortodoxos: dar clases dibujando y pintando con modelos desnudos en vivo. Incluso Rimsa solía llevar a sus alumnos a la antigua morgue del Hospital Santa Bárbara para enseñar anatomía artística con cadáveres. Método que consideraba indispensable para conocer la estructura ósea y muscular de la figura humana. El problema radicaba en que muchos de sus alumnos eran niños, como el propio Gil Imaná[7] (Suárez, entrevista, 13 de julio de 2022).

Otra versión fue relatada por la misma Josefina en su escrito El arte en Chuquisaca (1987), texto en el que describe que las divergencias surgieron porque Rimsa apoyó al alumnado cuando se pidió que la Academia de Bellas Artes fuera anexada a la Universidad San Francisco Xavier: "La incomprensible hostilidad que ejercieron con él, melló su sensibilidad y cultura porque jamás se doblegó a ningún error que quisieron imponerle; gallarda actitud que le costó el retiro del cargo que desempeñaba" (Reynolds, 1987b, p. 12).

En consecuencia, Rimsa decidió fundar la Escuela Superior de Bellas Artes en la casona de Josefina, quien siguió al pintor junto a 12 estudiantes más, entre ellos José Ostria, Mario Eloy Vargas, Elsa Arana, Gil Imaná y Delfina Arana. En el salón de la casona aún se conserva el mural *Fiesta* (1944) que Rimsa pintó junto a sus discípulos[8]. La pieza tiene el característico estilo de Rimsa, con personajes indígenas estilizados luciendo ponchos y polleras, y simulando una fiesta al ritmo de bombos y de quenas.

4 En 1939 Zacarías Benavides fundó un pequeño Museo de Arte que fue la base para el actual Museo Colonial de Charcas. Un año después se anexó la Academia de Bellas Artes, bajo el nombre de Escuela de Artes Plásticas "Zacarías Benavides" (Reynolds, 1987, p. 10).

5 Dramaturgo, ensayista, humanista y filósofo boliviano (1901-1990). Desplegó una amplia actividad política y humanística.

6 La versión de María Isabel Álvarez Plata describe que Rimsa renunció (2019, p. 121), mientras que Harold Suárez describe que lo echaron (entrevista, 13 de julio de 2022).

7 Pintor y muralista chuquisaqueño (1933-2021) que impartió clases de pintura en la Academia Superior de Bellas Artes de la ciudad de La Paz. Su obra es catalogada como indigenista.

8 El mural fue registrado en 2012 por el Taller de Restauración del Ministerio de Culturas y Turismo, a cargo de Carlos Rúa Landa, llegando a ser declarado en 2015 como "Patrimonio Cultural, material a la producción muralista contemporánea entre las décadas de 1940 a 1990 del siglo XX del municipio de Sucre".



Fiesta (1944), mural de 2,71 m x 4 m realizado por estudiantes del Curso Superior de Bellas Artes, dirigido por el maestro Juan Rimsa. Fue pintado en la casona de la familia Reynolds ubicada en la calle Grau de Sucre. Está firmado por Delfina Arana, Josefina Reynolds y Mario Eloy Vargas; el pintor Gil Imaná también participó de su creación, pero no pudo firmar por ser entonces menor de edad (Rúa, entrevista, 13 de julio de 2022). Fotografía de Carlos Rúa Landa, 2015.

En 1945, cuando Rimsa abandonó Sucre, Josefina continuó sus estudios en la Universidad Tomás Frías de la ciudad de Potosí, junto al maestro Teófilo Loaiza[9], llegando a obtener un primer premio en esta Academia de Bellas Artes (Paredes Candia, 18 de diciembre de 1988, p. 4). Al igual que Rimsa, Reynolds es catalogada como indigenista, aunque en el periodo prerrevolucionario, cuando inició su carrera artística, más que el discurso indigenista, en el arte estuvo en boga el telurismo, que plantea la determinación cultural del paisaje. En Chuquisaca esa corriente se desarrolló contraponiendo a las culturas quechuas del valle con las aymaras del altiplano[10].

9 Pintor y restaurador potosino (1895-1978) que conformó el movimiento cultural Gesta Bárbara (Blanco, 2012).

10 "A principios del siglo XX, la ciudad de Sucre se sobreponía a la derrota de la Revolución Federal (1899), que, gracias a la intervención de las milicias indígenas del altiplano, logró el traslado de la sede de gobierno a la ciudad de La Paz. Frente a este contexto, las élites chuquisaqueñas tenían la necesidad de replantear sus miradas hacia el mundo indígena; por lo tanto, reconocieron la cultura quechua, basados en la diferencia y rechazo de lo aymara" (Behoteguy, 2019, p. 16). Esta visión, que determina el ensalzamiento a las culturas quechuas que tuvo Reynolds, se revela en una dedicatoria de 2006 a su amigo Iván Gutiérrez, en la que describe a Chuquisaca como la "Culta Charcas".

Josefina fue profesora de pintura en la Escuela de Artes Plásticas "Zacarías Benavides" dependiente de la Universidad San Francisco Xavier. También trabajó como profesora particular e incluso dio clases a los adultos mayores durante su estadía en el Hogar Mercedes (*Correo del Sur,* 6 de abril de 2014). A diferencia de Rimsa, ella dedicó su vida más a la enseñanza de la pintura que a ser pintora (Querejazu, entrevista, 15 de julio de 2022).

Harold Suárez entrevistó a doña Fifina en 2008, cuando estaba interna en el Hogar Mercedes. De ahí supo que, en agradecimiento al espacio cedido para la creación de la escuela de pintura, Rimsa la retrató en una obra titulada *Mi Rebelde Discípula*, como él solía llamarla[11] (Suárez, entrevista, 13 de julio de 2022), debido a una discusión que tuvieron en torno a una pintura en la que el maestro observó el intenso brillo de un *tupu* (prendedor), pero la alumna insistió en conservarlo como lo había pintado, alegando: "es de plata y así se queda"

11 Según Iván Gutiérrez, la obra titula *Retrato de la señorita Josefina Reynolds Ipiña*, pero efectivamente Rimsa apodó a Josefina como "mi rebelde discípula" (Gutiérrez, entrevista, 27 de julio de 2022).

(Gutiérrez, entrevista, 19 de julio de 2022), ganándose así ese singular apodo.

En el retrato de Rimsa, Josefina está vestida con una tradicional blusa rusa[12] y sostiene con la mano derecha un pincel y con la izquierda una enorme paleta en forma de corazón. Según Suárez (17 de abril de 2020), la vestimenta expresa el sentimiento de pertenencia que Rimsa sintió por ella y la expresión en el rostro delata la pasión que ella sintió por el maestro. Actualmente la obra pertenece a una colección particular.



Mi Rebelde Discípula (década de 1940), retrato en óleo de Josefina Reynolds Ipiña realizado por el autor Juan Rimsa. La obra se conserva en una colección privada de la ciudad de Santa Cruz.

Gracias a las pesquisas de Suárez sabemos que también en la década de 1940 Rimsa retrató un desnudo, titulado *La Perla*, trabajado en grandes dimensiones, donde Josefina está recostada sobre una ostra gigante. La obra permaneció oculta por más de 50 años hasta que en 2011 fue identificada por él en una colección privada de Chile (Suárez, entrevista, 13 de julio de 2022). El retrato refuerza la idea de una mujer que interpeló el orden sociopolítico de la sociedad chuquisaqueña. Me atrevo a suponer que, si el desnudo no hubiera salido del país ni permanecido velado durante tantos años, actualmente Josefina Reynolds Ipiña no estaría bordeando el olvido. Obviamente que tampoco habría sido reconocida y recordada por su obra plástica o por sus investigaciones culturales, sino por la polémica moralista que habría desatado esa pintura.

En el caso de Josefina, la exhibición de su cuerpo atravesando los límites entre lo deseado y lo temido se habría configurado como una adquisición masculina de su cuerpo, desembocando en la devaluación social de la entonces reconocida señorita Reynolds.

"El silencio es la verdadera gloria de la mujer", afirma Lucía Guerra (1995, p. 19). En el caso de Josefina, la exhibición de su cuerpo atravesando los límites entre lo deseado y lo temido se habría configurado como una adquisición masculina de su cuerpo, desembocando en la devaluación social de la entonces reconocida señorita Reynolds. Pero la obra no fue difundida y actualmente no provoca el ruido que habría tenido en la época de su creación. Además, en una conversación informal, el pintor Gil Imaná reveló al restaurador Carlos Rúa que el rostro del retrato es de Josefina, pero el cuerpo pertenece a otra mujer (Rúa, entrevista, 13 de julio de 2022). Sin embargo, también resulta controversial pensar que ese otro pintor pudiera reconocer el cuerpo desnudo de Josefina.

En la actualidad la mayoría de las pinturas de Josefina se conserva en colecciones privadas[13] que, como casi todo el coleccionismo privado del arte boliviano, pertenece a espacios frívolos donde no se promueve la ética de difusión. Ese hecho está relacionado con las mismas políticas nacionales de patrimonio porque, en nombre del control del Estado, se realizaron decomisos abusivos de bienes

12 Iván Gutiérrez rememora que Fifina recordaba cómo la habían retratado con una blusa de Rusia (entrevista, 27 de julio 2022).

13 El Museo Colonial Charcas conserva dos pinturas: una que retrata a una pastora tarabuqueña y otra que representa un salón del mismo museo; ambas fueron adquiridas de colecciones privadas.

La mejor arma de investigación que tuvo Fifina fue hablar y escribir en quechua, porque le permitía comprender y recuperar la historia oral con la profundidad de esa lengua.

culturales. Por tal motivo, no conocemos la totalidad de su obra y resulta dificultoso realizar estudios al respecto. Lo poco que se dice sobre ella es que no pudo superar al maestro Juan Rimsa (Suárez, entrevista, 13 de julio de 2022). No obstante, es necesario identificar y registrar su producción para realizar un análisis prudente.

En la disciplina artística la imagen de Fifina está subordinada al maestro Rimsa. Acatando las fronteras de "lo femenino", ella se convirtió en su musa: "Rimsa utiliza el mismo rostro de la joven Josefina, […] en varias pinturas posteriores y en diferentes etapas de su carrera. El lituano al parecer tenía una fijación especial en ella, fascinado por su belleza" (Suárez, 17 de abril de 2020). Incluso se tejen rumores sobre el romance que Josefina habría mantenido con ese pintor, atribuyendo que jamás contrajo matrimonio porque no pudo superarlo. Ella jamás asintió el hecho, solamente describió a Rimsa con profunda admiración:

> Plasmó en sus obras toda la grandiosidad estética de Bolivia, volcando su inspiración en lo nativo atraído por el embrujo de lo autóctono y la belleza y colorido de sus paisajes. De rara modestia y afable trato, fue para sus discípulos el artista maestro, del presente y del mañana, dotado de una visión noble de la vida y el arte (Reynolds, 1987b, p. 12).

¿Ese "embrujo de lo autóctono" fue un sentimiento que Josefina profundizó con el maestro Rimsa o fue al revés? A decir del historiador de arte Pedro Querejazu, que fue alumno de pintura de Fifina cuando él era niño, ella circulaba dentro de un grupo social interesado por el tema indígena: "Yo creo que el indigenismo es algo que estaba en el ambiente y que Rimsa cuando llegó no era indigenista, y se volvió indigenista en Sucre y en La Paz[14]" (entrevista, 17 de julio de 2022), sugiriendo la influencia de la joven pintora sobre el artista lituano.



La Lechera [título atribuido] (¿1948?), óleo de 62 cm x 76 cm de Josefina Reynolds Ipiña. La obra se conserva en una colección privada en La Paz.

La investigadora: el embrujo de lo autóctono

Fifina no investiga desde el margen, lo hace integrándose al núcleo. De ahí el gran valor de sus trabajos.

(Paredes Candia, 18 de diciembre de 1988, p. 8)

No sé en qué etapa de su vida Josefina Reynolds Ipiña comenzó a escribir, pero sus primeras publicaciones son de cuando ella era adulta, arribando a los 50 años. Se dedicó a la investigación etnográfica y a la recuperación de la historia oral, compartiendo en fiestas tanto rurales como urbanas, conociendo íntimamente a las personas para recuperar su conocimiento, pero también internándose en la soledad de la escritura. Por tal razón podría decirse que el costumbrismo restituyó su voz, pues comenzó a publicar y a exponer sus investigaciones, dejando un poco de lado la imagen de la alumna enamorada y subordinada al maestro Juan Rimsa.

14 Juan Rimsa pintó en La Paz entre 1936 y 1937, y en Chuquisaca entre 1943 y 1945 (Álvarez Plata, 2019, p. 183).

La mejor arma de investigación que tuvo Fifina fue hablar y escribir en quechua, porque le permitía comprender y recuperar la historia oral con la profundidad de esa lengua. Al respecto, su amigo, Iván Gutiérrez[15], quien solía visitarla en el Hogar Mercedes, recuerda que ella sentía un profundo agradecimiento por las mujeres indígenas que la cuidaron cuando era pequeña y le enseñaron a hablar la lengua indígena chuquisaqueña:

> Ella mencionaba que tenía nanas que la cuidaban cuando era muy pequeña, que eran campesinas con *axsu*[16]. A ella le impresionó mucho […] y tenía una foto donde su nana la cargaba, cuando ella tenía un año de edad. Esta relación hizo que llegara a hablar muy bien el quechua y contaba las anécdotas con toques de esta lengua nativa, recuperando la picardía de poner apodos (Gutiérrez, entrevista, 19 de julio de 2022).

Los arrullos en quechua, los vistosos textiles andinos y la típica picardía chuquisaqueña transmitieron a Josefina la cultura local en sus primeros años. Incluso en la actualidad parece ser algo común que las nanas y/o las trabajadoras del hogar se encarguen de presentar el mundo indígena a los niños y a las niñas de la clase media alta. Entonces, de la mano de una mujer subordinada, desarraigada[17], encargada del cuidado de niños ajenos, Josefina aprendió a hablar en lengua nativa.

Aparentemente Fifina se convirtió oficialmente en investigadora hacia la década de 1970. Esa etapa coincidió con la dictadura del general Hugo Banzer Suárez[18], que autoritariamente cerró la Universidad San Francisco Xavier y, con ello, también la Escuela de Artes Plásticas "Zacarías Benavides" donde Josefina era profesora de pintura. Es posible que aquello la impulsara a gestionar sus publicaciones y a relacionarse con los centros de investigación cultural.

Fue de ese modo que en 1978 la Fundación Cultural Masis de la ciudad de Sucre funcionó en su casa, en el mismo salón donde antaño se conformó la escuela de pintura dirigida por Rimsa. El espacio surgió como iniciativa del conjunto musical Masis que deseaba conocer la música chuquisaqueña acuciosamente. Por eso se enfocaron en fiestas religiosas que Fifina registró con detalle: "el comentario humano que daba la investigadora a su narración, dejaba de ser la ficha fría, de simple información, tornándose en un relato pleno de vida" (Paredes Candia, 18 de diciembre de 1988, p. 4*)*. Afortunadamente tales fichas aún se conservan en esa Fundación.

En esa época Josefina conoció al joven fotógrafo Máximo Pacheco[19], con quién trabajo alrededor de tres años:

> Y era pues de las que no se asustaba de nada. Subía al camión, iba ahí atrás feliz de la vida. Subía como si nada, porque no tenía facilidades para investigar. Con sus medios o muy bajo presupuesto, porque ahí en el Centro Cultural Masis no le daban mucha plata. Solita se iba, porque yo era chico. Además, muchísimo antes de viajar conmigo, ya viajaba, ya investigaba.
>
> En esa época era más complicado viajar por los caminos de tierra, era más sacrificado que ahora; viajabas en la carrocería del camión, te aplastabas, te llenabas de tierra. Y a ella le encantaba el campo, le gustaba. Así hizo investigaciones de fiestas, de costumbres, y no solo aquí, hemos ido hasta Monteagudo (Chuquisaca), más adentro; también hemos ido a trabajar hasta Macha (Potosí). A todo lado iba, doña Fifina (entrevista, 3 de junio de 2022).

Los recuerdos en torno a Josefina en su faceta de investigadora rompen el precepto de "lo femenino" como expresión de debilidad. Ella fue una mujer valiente que se enfrentó a caminos accidentados,

15 Es licenciado en Turismo por la Universidad San Francisco Xavier (Sucre). Desde hace varias décadas se dedica a la gestión cultural. Trabajó en varios museos de la ciudad de Sucre.

16 Túnica femenina elaborada en arte textil.

17 Las trabajadoras del hogar suelen ser mujeres desarraigadas, justamente porque se encargan del cuidado de familias que no son las suyas. Esto se desarrolla en medio de situaciones de violencia normalizadas, a partir de determinados "quehaceres" domésticos.

18 El general Hugo Banzer Suárez ejerció un gobierno *de facto* entre 1971 y 1978, y uno constitucional entre 1997 y 2001.

19 Actualmente se dedica a la escritura y la investigación histórica.

pero también transitó en espacios festivos, donde cunde la borrachera y suele desencadenarse la violencia. Sus métodos de cuidado durante el trabajo de campo parecen estar relacionados con su estricta vida personal, pues, como no era consumidora de bebidas alcohólicas, sus investigaciones jamás fueron motivo de jarana (Mendoza, entrevista, 18 de julio de 2022). De esa manera rompió con el hermetismo femenino de salir poco a espacios públicos, aunque acató el "deber ser" de las mujeres de clase media al no beber (Guerra, 1995, p. 52). Se adscribió, entonces, al modelo ético de la clase media alta, pero también lo transgredió.

Posteriormente, en 1984, se fundó el Taller de Investigación y Formación Académica y Popular (TIFAP), que por medio del trabajo y del aprendizaje colectivo pretendía "recuperar la memoria y afirmar las culturas populares" (Reynolds, 1987a, p. 1). Uno de sus fundadores fue el profesor de literatura Luis Ríos Quiroga[20], amigo de Fifina desde la juventud y conocedor de su trabajo de investigación. Primero la invitó a participar y, con el tiempo, ella llegó a ser parte del equipo de modo permanente (Mendoza, entrevista, 18 de julio 2022).

Gracias al taller Josefina difundió su trabajo. Publicó artículos en el boletín cuatrimestral *tifap*, notas de prensa en el suplemento *Mi barrio* y dos libros. Su trabajo casi siempre estuvo enfocado en las costumbres chuquisaqueñas, pero también se ocupó de la música y de la danza ritual del *tinku* en Macha, y del sitio arqueológico Pucara de Uturunqu, en Potosí.

Entre los artículos de Reynolds Ipiña en el citado boletín identifiqué: Festividad de la Virgen de Guadalupe en Yamparáez (1987a), en el que se describen las prácticas culturales de la fiesta y se concientiza sobre el mal estado de la Iglesia; El arte de Chuquisaca (1987b), enfocado en la fundación de la Escuela de Bellas Artes, donde Josefina estudió y enseñó; Real estandarte de La Plata: Festividad de San Miguel arcángel en Chuquisaca (1987c), que documenta cómo se celebró al antiguo patrón de la ciudad de Sucre, abordando la temática desde el siglo XVI; y Domingo de cuasimodo: Marka fiesta de Ravelo (1988), en el que se recupera un cántico quechua ejecutado en la festividad. La mayoría de sus trabajos dialogan con ilustraciones propias, dándole un toque artístico a su trabajo.

Las investigaciones de Fifina se caracterizan por respetar el conocimiento de las personas investigadas. Cuando cita entrevistas, primero presenta a las personas y siempre revela las preguntas que realizó antes de transcribir las respuestas, haciendo imposible la manipulación del discurso ajeno. Además, si la conversación fue en quechua, está reproducida en ambas lenguas, dejando constancia de la interpretación del lenguaje que permitió la traducción. Asimismo, siempre cita la fecha exacta de la entrevista, permitiendo contextualizarla en el tiempo.

Tratándose de una investigadora autodidacta, que escribió gran parte de sus trabajos en la década de 1980, sorprende la transparencia y la ética de su trabajo, pues la mayoría de las investigaciones nacionales de ese tiempo pocas veces reconocían el conocimiento de las personas. Sus escritos permiten descubrirla como una persona humilde y apasionada.

Considero que su libro más importante es *Ch'ellqe mayu, mito y tradición* (2009), donde recupera el culto a la Virgen pétrea de Guadalupe desde la etnografía y la historia oral, dando cuenta de la profundidad que alcanzaron sus métodos de investigación. Al parecer la familia Reynolds Ipiña era devota de Nuestra Señora de Guadalupe[21] (Pacheco, entrevista, 3 de junio de 2022). Por eso Josefina la investigó durante varios años, enfocándose en los aspectos lúdicos del culto mariano, relacionados a una *suchuna* de piedra (resbaladero). Su otro libro, *Semblanza de una vida en la oscuridad* (1990), es una recopilación de tradiciones y de

20 Profesor, literato, costumbrista, cantor y bailador (1939-2022). Durante varios años trabajó como profesor de literatura en el Colegio Nacional Junín de Sucre, llegando a formar a grandes talentos chuquisaqueños. Se dedicó a fomentar la cultura de su ciudad fundando varios espacios, como Peña Illapa, donde al calor de la chicha y la gastronomía se reunieron grandes personajes interesados en la cultura, destacando entre ellos el doctor Carlos Morales y Ugarte. Años después publicó la revista *Crisol* y fundó el TIFAP, como también la Academia de la Mala Lengua, centrada en el buen humor chuquisaqueño, caracterizado por la ironía y el doble sentido.

21 Advocación de la Virgen de la Natividad que se venera cada 8 de septiembre.

Lamentablemente ni la academia chuquisaqueña ni el Estado boliviano pusieron los ojos en la obra de Josefina Reynolds Ipiña después de su muerte.

leyendas chuquisaqueñas transmitidas por Benigno Rivera, investigador no vidente con quien se reunió en 1988. Se trata de una transcripción de tradiciones y de leyendas que ella misma ilustró. El prólogo fue escrito por Antonio Paredes Candia, quien la acompañó donde Rivera.

Una de las pocas personas que reconoció a Josefina públicamente fue justamente el investigador costumbrista Antonio Paredes Candia. En 1988 él publicó una breve nota de prensa titulada La folklorista Josefina Reynolds Ipiña, en la que menciona que al hojear los originales de la obra folclórica que la autora estaba realizando sintió simpatía y también respeto por ella (18 de diciembre de 1988, p. 4). Ese trabajo jamás fue publicado y tampoco pude identificar dónde se encuentra. Roberto Muñoz, nieto de Martha Ortiz, una de las mejores amigas de Fifina, recuerda haberlo observado en la casona de la calle Grau:

> Esta obra no sé en qué habrá terminado. Ella nos mostraba el cuaderno con fotografías, dibujos, escritos a máquina y a pulso. Era una miscelánea de todo. Era bien interesante, describía varios lugares, de los cuales recuerdo más a Tomina, porque justamente yo trabajaba ahí, y Urunquta (Potosí), porque era la propiedad de la familia de mi abuela. Ella nos acompañaba cuando viajábamos y allá caminaba durante horas hasta llegar al Pucara de Urunquta, hablando con cuanta persona encontraba en el camino (entrevista, 22 de julio de 2022).

Lamentablemente ni la academia chuquisaqueña ni el Estado boliviano pusieron los ojos en la obra de Josefina Reynolds Ipiña después de su muerte. A diferencia de su obra plástica, que en su mayoría se conserva en colecciones de arte privadas, varias de sus publicaciones en el boletín del TIFAP o de sus libros publicados podrían ser encontrados en algunas bibliotecas nacionales y chuquisaqueñas. Ese material, sin embargo, se conserva silencioso y pasa desapercibido, confirmando que el mundo patriarcal que ella habitó aún persiste.

Transición final

> *Josefina no quería saber, ni por si acaso, del Hogar Mercedes. Ella no quería dejar la casona de la calle Grau, pero ya estaba muy mal. Mi mamá, María Pompeya Tórrez de Muñoz, ubicó el espacio para que se traslade y la convenció para encomendarse al cuidado de las monjas*[22].
>
> (Muñoz, entrevista, 22 de julio de 2022)

La casona de la calle Grau fue más que una vivienda. Allí Josefina Reynolds Ipiña gestó varios proyectos culturales y artísticos, entre los que identifiqué: el Curso Superior de Bellas Artes, impartido por Juan Rimsa entre 1944 y 1945; la Fundación Cultural Masis, entre 1978 y 1981, aproximadamente; y el Teatro de Los Andes, a principios del presente siglo (*Ibidem*).

Quizá por eso y también porque vivió ahí toda su vida, ella no quería abandonarla. Pero la suerte ya estaba echada. Al no tener familiares cercanos que se hicieran cargo de ella, como tampoco una jubilación con retribución económica justa que le permitiera pagar enfermeras, tuvo que internarse en el Hogar Mercedes, donde permaneció hasta el día de su muerte, el 3 de abril de 2014, cuando tenía 86 años: "Josefina Reynolds ingresó al Hogar Mercedes el 1 de diciembre de 2003; se dio tiempo para enseñar pintura a sus compañeros de casa y arreglar con varios detalles su cuarto, informó el administrador del Hogar, Edwin Mancilla" (*Correo del Sur,* 6 de abril de 2014).

Cuando se encontraba en el Hogar Mercedes cultivó una linda amistad con Iván Gutiérrez, que se acercó a ella motivado por las investigaciones culturales y el arte chuquisaqueño. Él la recuerda como una anciana distinguida y simpática, con la que se podía conversar de varios

22 Cuando Fifina ingresó al Hogar Mercedes, este se encontraba al cuidado de unas monjas danesas (Gutiérrez, entrevista, 28 de julio de 2022).

> Las huellas de Josefina se prolongan en sus pinturas, en sus escritos y en sus bienes culturales, pero también existen recuerdos de cosas que ya no están, como su obra folclórica o las cartas enviadas por Juan Rimsa (…).

temas. Entre las personas con las que conversé, hay una tendencia a evocar su cabello. Josefina tenía el cabello blanco y solía recogerlo en un moño hecho con trenzas, aunque cuando ingresó al Hogar Mercedes decidió cortarlo. En una ocasión, mientras Iván y Josefina caminaban por los corredores, cuenta que una señora se le acercó y le dijo: ─Tan lindo su cabello, señorita Josefina. A lo que ella respondió: ─¿Te gusta? Te lo regalo. Entonces, la mujer insistió: ─Pero, ¿cómo hace para que sea tan blanco? –llegándole a causar cierto aburrimiento con sus preguntas–. Entonces, con tono irónico y burlón le contestó: ─¡Me lo pinto con tiza! De esta manera, causó las risas de todas las personas presentes, pues, además de talentosa, curiosa e inteligente, tenía la chispa y el humor negro chuquisaqueño.

Al ingresar al hospicio no abandonó sus gestiones culturales. De hecho, junto a su amiga Blanca Torres, que también fue investigadora, artista plástica y gestora cultural chuquisaqueña, en 2010 gestionaron una serie de donaciones de los bienes personales de Josefina a varios museos de la ciudad de Sucre: la colección de miniaturas de Alasita, algunos textiles, líticos y una maqueta de la hacienda de Pangorasi (provincia Yamparáez) ingresaron al Museo Nacional de Etnografía Folklore (MUSEF); los documentos históricos de la familia Reynolds y los de María Josefa Mujía fueron entregados, junto con una colección de fotografías de las familias de Sucre, al Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB); otros documentos históricos de la ciudad de Sucre llegaron a la Casa de la Libertad; las pinturas *Sala de Museo Colonial Charcas* (1943) y *La Pastora* (1948) fueron donadas al Museo Colonial Charcas; y algunas reliquias litúrgicas de su familia fueron a dar al Museo de la Catedral de Sucre. De esa manera, Josefina se convirtió en benefactora de los principales museos de su ciudad (Gutiérrez, entrevista, 19 de julio de 2022).



Muñeca de maguey, tallada y policromada. Colección Josefina Reynolds donada al MUSEF-Sucre el 2 de marzo de 2010. Fotografía del Archivo del MUSEF.

Las huellas de Josefina se prolongan en sus pinturas, en sus escritos y en sus bienes culturales, pero también existen recuerdos de cosas que ya no están, como su obra folclórica o las cartas enviadas por Juan Rimsa, que, según Roberto Muñoz, fueron robadas en el Hogar Mercedes (entrevista, 22 de julio de 2022). De modo lamentable la historia quedó allí, pues no se sentaron denuncias, por lo que esas pertenencias aún están desaparecidas.

Roberto Muñoz, con quien por cierto Josefina no tenía parentesco, es lo más cercano a la familia de Fifina. La abuela de Roberto, Martha Ortiz Sanz, era la mejor amiga de Josefina, por eso su hija María Pompeya Tórrez de Muñoz heredó la casona de la calle Grau y algunos de sus bienes materiales. Al morir, esa familia recibió las pertenencias con las que Fifina había ingresado al Hogar Mercedes y se hizo cargo del sepelio. La casa fue vendida (afortu-

nadamente aún conserva el mural), en tanto que sus pertenencias fueron perdiéndose y vendiéndose a colecciones privadas.

En 2018, a cuatro años de haber sido enterrada, nadie respondió a las notificaciones para solicitar la extensión de tiempo para la permanencia de sus restos. Por fortuna, Iván Gutiérrez, quien la acompañó hasta sus últimos días y aún conserva amistad con ella, pues la visita asiduamente en el cementerio, se enteró del problema e inició una campaña para que no sea desalojada. Se comunicó así con los museos donde se resguardan sus bienes culturales y logró que sus restos permanecieran por cuatro años más, hasta el 2021, cuando fueron trasladados al osario de la familia Orías Berbaré, cuyos integrantes fueron amistades cercanas de Fifina. Gracias a esa gestión sus restos descansan en un terreno perpetuo, en el Sector Rosario del Cementerio General de Sucre. Obviamente se trata de un lugar olvidado por la escena cultural chuquisaqueña.

Palabras finales

En una condición de Otro cuyo ethos ha sido mutilado por el silencio y el olvido, somos seres despojados de voces y monumentos propios, de figuras heroicas y artefactos memorables.

(Guerra, 1995, p. 175)

Josefina Reynolds Ipiña fue una mujer de grandes amistades, pero solamente pude rastrear a quienes tenían afinidad artística e intelectual con ella. Sin embargo, es posible que al indagar entre las familias de la ciudad de Sucre o en los lugares donde ella investigó se puedan recuperar anécdotas de todo tipo, como por ejemplo sobre algo relacionado a su ferviente catolicismo. De igual manera, los recuerdos que se construyen en torno a ella no son parte de una "memoria colectiva" consolidada; al contrario, están restringidos a las personas que la conocieron, siendo parte de memorias personales, de recuerdos íntimos.

El círculo social de Josefina estuvo ligado al arte, a la investigación y a las actividades culturales. Por eso no fue difícil identificar las historias y las anécdotas que relato en este breve escrito. Sus amistades supervivientes eran más jóvenes que ella y se mantienen en el medio, trabajando en archivos y en museos. Las contemporáneas, en cambio, me fueron presentadas a partir de recuerdos. Entre ellas destaco a la investigadora Blanca Torres, al maestro costumbrista y fundador de la Academia de la Mala Lengua Luis Ríos Quiroga, y a Benigno Rivera Bravo. Todos ellos son parte del olvido y de la falta de reconocimiento. No obstante, existen particularidades cuando de una mujer se trata; de ahí la subordinación de Josefina a la imagen de Juan Rimsa.



Josefina Reynolds y Blanca Torres. Fotografía tomada en la década de 1990. Cortesía de Ignacio Mendoza.

El trabajo aquí presentado está dividido en tres partes principales: la etapa de pintora y de maestra de pintura, la etapa de investigadora y, finalmente, la etapa de su vejez en el Hogar Mercedes, que intentan reflexionar sobre las maneras en que Josefina Reynolds Ipiña acató y transgredió el "ser mujer" en la sociedad en la que vivía. Ella vivió entre 1928 y 2014, pero los preceptos de su generación se ubican desde el periodo prerrevolucionario, siendo parte de una sociedad profundamente conservadora.

Aunque pintó y enseñó pintura en esas tres etapas de vida, la etapa de su juventud marcó su carrera, al haber colaborado con Juan Rimsa para fundar su academia en la casona de la calle Grau. Esa primera época se recuerda más desde las memorias construidas en torno a Josefina, en las que es recordada como la musa que inspiró al lituano a pintar. Además, se sostiene que su relación con el pintor fue el motivo por el que Josefina jamás se casó. Esto parece estar relacionado con el respeto que las socieda-

des conservadoras fundan alrededor de las mujeres que “se complementan” en el matrimonio y con la consolidación de la familia nuclear. Pero, como ella era soltera, los rumores con el extranjero pudieron enmendar que fuera tachada de marimacho, como comúnmente se llama a quienes permanecen solteras en la ciudad de Sucre (Mendoza, entrevista, 18 de julio de 2022).

La segunda etapa de su vida nos revela a la escritora/investigadora que intrépidamente viajaba por las provincias chuquisaqueñas, constituyéndose así en una de las primeras investigadoras de campo de Bolivia. Al ingresar a la epistemología de la investigación social, Josefina restituyó su voz, dejando de ser solamente conocida por su relación con el maestro Rimsa y dándose espacio en otra faceta en la que fue imposible encubrir su independencia. A pesar de ello, su trabajo continúa determinado por el silencio, pues se conoce poco y no es reconocido por la academia.

La tercera etapa de su vida nos permite conocer la cultura material de Josefina, dado que la casona de la calle Grau, que perteneció a su familia, fue testigo de varios acontecimientos culturales. Afortunadamente allí aún se conserva el mural que ella y otros estudiantes pintaron junto a Rimsa, pero es un lugar que permanece velado al público y a la escena cultural, por ser propiedad privada. Algo similar sucede con los bienes culturales que Fifina donó a los museos, ya que, si bien se encuentran resguardados, permanecen mimetizados en medio de otras grandes colecciones, sin generar dinámicas que revaloricen a esta artista e investigadora chuquisaqueña.

Josefina fue una mujer que abandonó el espacio doméstico para interpelar un orden de género establecido. No obstante, su historia no es el correlato de la inclusión económica, política y social femenina. Al contrario, a pesar de haber dominado esferas culturales y artísticas, es excluida de la historia chuquisaqueña. Y es que de esa manera funcionan las fronteras masculinas: mediante el olvido y el despojo se marcan los límites y se estable el orden de la sociedad.

Bibliografía

Álvarez Plata, M. I. (2019). La mirada moderna de Juan Rimša. *Revista Ciencia y Cultura*, (43), 183-198.

Behoteguy, G. (2019). Las élites chuquisaqueñas y el uso de la vestimenta indígena. En Museo Nacional de Etnografía y Folklore, *Expresiones. Cuerpos y objetos.* Reunión Anual de Etnología 2019. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. http://www.musef.org.bo/anales-de-la-rae-musef

Blanco, E. (2012). Teófilo Loaiza Enríquez. En *Diccionario cultural boliviano*. Museo del Aparapita. http://elias-blanco.blogspot.com/2012/02/teofilo-loaiza-enriquez.html#:~:text=TEOFILO%20LOAIZA%20ENRIQUEZ

Guerra, L. (1995). *La mujer fragmentada: historias de un signo.* Editorial Cuarto Propio.

Marof, T. (1967). *La novela de un hombre. Memorias. Tomo 1.* Editorial del Estado.

Paredes Candia, A. (1990). *La comida popular boliciana (apuntes y recetario)*. Editorial Popular.

Reynolds, J. (1987a). Festividad de la Virgen de Guadalupe en Yamparáez. *tifap*, boletín de información del Taller de Investigación y Formación Académica y Popular, (1), 10-15.

Reynolds, J. (1987b). El arte en Chuquisaca. *tifap*, boletín de información del Taller de Investigación y Formación Académica y Popular, (2), 10-14.

Reynolds, J. (1987c). Festividad de San Miguel Arcángel en Chuquisaca. *tifap*, boletín de información del Taller de Investigación y Formación Académica y Popular, (3), 10-27.

Reynolds, J. (1988). Domingo de Cuasimodo: Marca fiesta de Ravelo. *tifap*, boletín de información del Taller de Investigación y Formación Académica y Popular, (4), 12-17.

Reynolds, J. (1990). *Semblanza de una vida en la oscuridad. Nuevas tradiciones y leyendas chuquisaqueñas recopiladas por Benigno Rivera Bravo.* Taller de Investigación y Formación Académica y Popular.

Reynolds, J. (2009). *Ch'ellqe mayu, mito y tradición.* Universidad San Francisco Xavier Publicaciones.

Suárez, H. (17 de abril de 2020). *Estudio Crítico: Juan Rimsa, vida y obra de un maestro lituano en Bolivia*. Arte y Cultura Boliviana. Facebook. https://www.facebook.com/artebolivianocontemporaneo/posts/10158210097939476/

Zelada, L. (2022). Josefina Reynolds Ipiña. https://www.geni.com/people/Josefina-Reynolds-Ipi%C3%B1a/6000000027609814347

Hemerografía

Correo del Sur (6 de abril de 2014). Josefina Reynolds deja su huella en pintura sucrense. https://hemeroteca.correodelsur.com/2014/04/06/2.php

Josefina Reynolds Ipiña (3-16 de noviembre de 1991). Festividad de Todos los Santos y Día de Difuntos en Sucre. *Mi Barrio*. Edición Apoyada por el Proyecto Sucre-Ciudad Universitaria.

Paredes Candia, A. (18 de diciembre de 1988). La folklorista Josefina Reynolds Ipiña. *Presencia Literaria*.

Entrevistas

C. Rúa, restaurador y conservador de bienes culturales materiales. Entrevista realizada por llamada de WhatsApp y mensajes de texto el 13 de julio de 2022.

E. Torres, arquitecta, gestora cultural y exdirectora del MUSEF. Entrevista realizada por Zoom el 14 de mayo de 2022.

H. Suárez, investigador de arte especializado en Juan Rimsa. Entrevista realizada por llamada de WhatsApp y mensajes de texto el 13 de julio de 2022.

I. Gutiérrez, licenciado en Turismo y especialista en museos, fue amigo de Josefina Reynolds Ipiña en su última etapa de vida. Entrevistas realizadas por llamada de WhatsApp y mensajes de texto el 9, el 27 y el 28 de julio de 2022.

I. Mendoza, sociólogo y abogado, fundador del Taller de Investigación y Formación Académica y Popular (TIFAP), donde trabajó junto a Josefina Reynolds Ipiña. Entrevista presencial realizada el 18 de julio de 2022, en la ciudad de La Paz.

M. Pacheco, historiador y escritor literato, quien durante su juventud fue amigo y fotógrafo de Josefina Reynolds Ipiña. Entrevista presencial realizada el 3 de junio de 2022, en la ciudad de Sucre. [La entrevista es parte del proyecto FONDECYT de Iniciación N° 11180437.]

P. Querejazu, historiador de arte, quien durante su niñez fue alumno de pintura y de dibujo de Josefina Reynolds Ipiña en la Escuela de Artes Plásticas "Zacarías Benavides". Entrevista presencial realizada el 15 de julio de 2022, en la ciudad de la Paz.

R. Muñoz, nieto de Martha Ortiz, la mejor amiga de Josefina Reynolds Ipiña, e hijo de María Pompeya Tórrez de Muñoz, heredera de Reynolds. Entrevista realizada por llamada telefónica el 22 de julio de 2022.

Recepción: 25 de julio de 2022
Aprobación: 12 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

Los caminos de vuelta: el regreso en la poesía de Matilde Casazola Mendoza

Ernesto Flores Meruvia*

The ways of back: the concept of return in the poetry of Matilde Casazola Mendoza

Resumen. El presente artículo es un ejercicio interpretativo de diez poemas de Matilde Casazola Mendoza, nueve de los cuales pertenecen al libro *Tierra de estatuas desteñidas* y el restante corresponde a la canción Sonrisa de piedra. El proceso hermenéutico que se sigue en este texto gira alrededor del concepto 'regreso', que se constituye en la temática general del citado libro y a partir del cual se efectúa su desarrollo poético. El artículo está dividido en tres partes: "El regreso desde la memoria", "El regreso desde la muerte: recuerdo y olvido", y "¿Qué cosas son las estatuas?". Desde las dos primeras partes se delimita el tratamiento interpretativo, considerando el origen de los conceptos 'memoria' y 'muerte'; la tercera parte busca responder una pregunta fundamental del libro con recursos que la obra brinda sobre la naturaleza de lo que el regreso tiene como efectos secundarios. Además, en la primera parte se toma un espacio para hacer unas cuantas aclaraciones conceptuales acerca del regreso, las cuales son necesarias de considerar a lo largo del artículo.

Descriptores. <Matilde Casazola> <Tierra de estatuas desteñidas> <Poesía> <Regreso> <Memoria> <Muerte>

Abstract. This article is an interpretive exercise of ten poems by Matilde Casazola Mendoza, nine of which belong to the book *Tierra de estatuas desteñidas* (Land of faded statues); the last corresponds to the song *Sonrisa de piedra* (Stone Smile). The text follows a hermeneutical process around the concept of "return" from which its poetic is carried out. The article is divided into three parts: "The return from memory", "The return from death: remembering and forgetting", and "What things are statues?" The first two, are delimited from an interpretative treatment of the concepts 'memory' and 'death'; the third one seeks to answer a fundamental question of the book with resources that Casazola´s work provides about the nature of return and its secondary effects. In addition, a few conceptual clarifications about the concept return are made in the first part to have in mind throughout the article.

Keywords. <Matilde Casazola> <Land of faded statues> <Poetry> <Comeback> <Memory> <Death>

* Músico y estudiante de la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Católica Boliviana "San Pablo", y de la carrera de Física en la Universidad Mayor de San Simón. ernesto.flores.meruvia@gmail.com

Introducción

La temática que desarrolla el libro de poemas *Tierra de estatuas desteñidas*, escrito por Matilde Casazola Mendoza entre 1973 y 1975, es el regreso, y nos es explícita ya desde la nota autoral[1]:

> Después de años de vagabundaje con el teatro de títeres, ya más solidificada en la guitarra y los papeles de tanto poema escrito acumulados en mi valija, retorno al país. Los ojos teñidos por el recuerdo de tantos paisajes entrevistos, el corazón apretado de nostalgias… es El Regreso (Casazola, 2015, p. 337).

El libro refleja el alma poética de una Casazola cambiada, radicalmente diferente, que siendo tan distinta ha regresado al lugar en el que ella misma fue otra. El lugar antes del viaje. Una tierra que le recuerda a una Matilde que ya ha muerto, que ya no es, y otros tantos elementos que también han cambiado. La naturaleza de ese regresar y sus efectos son los que se busca desmenuzar en este escrito por medio de un ejercicio interpretativo de los poemas. Es esa temática general del compilado poético de Casazola la que va a ser explorada en el presente ensayo. Esto a partir de diez de sus poemas, de los cuales nueve pertenecen al libro *Tierra de estatuas desteñidas*, que son los números 12, 20, 27 32, 36, 39, 51, 61 y 71; el restante corresponde a la letra de la canción Sonrisa de piedra.

Valga una aclaración. La intención no es proporcionar significados universales a esos poemas. El objetivo tampoco es atribuirles interpretaciones, mal llamadas auténticas, que provienen de la propia autora. Para eso se le hubiera realizado una entrevista específica que responda a un sentido de la escritora sobre sus textos. Esto, como es bien sabido, va en contra del ejercicio crítico literario. Lo que aquí se busca es ofrecer una nueva lectura de los poemas, consolidada a partir de un ejercicio interpretativo de ellos. Ese ejercicio, como se podrá apreciar, no estará limitado a hacer una crítica descriptiva de los mismos, como se ha hecho ya en otros trabajos[2], en los que se ha buscado dilucidar qué quería decir Casazola o qué era lo que pasaba en el estado de la autora, y que se corresponda coherentemente con el poema. Lo que se hace es, más bien, extraer el tratamiento conceptual y filosófico que implica la poesía de Casazola y, sobre ese tratamiento descubierto, se propone volver a la obra.

El regreso desde la memoria

Consideraciones para el tratamiento conceptual del regreso

Regresar es volver a ser lo que ya se ha sido, a estar donde ya se ha estado o, en un caso más complejo, ambas cosas a la vez. Esa acción puede implicar la ignorancia del sujeto sobre su acto: regresar y no saber que se regresa; o bien su consciencia: regresar y sí saber que se ha regresado. Se es consciente del retorno en la medida en la que nuestra memoria guarda ese "ser pasado" como un elemento lúcido de su interioridad, de tal forma que ese componente constituya un lugar fácilmente accesible por el recuerdo. Se puede adquirir esa consciencia sobre el acto, también, por medio de un conocimiento impropio y que no necesita del ejercicio de la memoria[3], el cual no es de interés en el presente ensayo. De esto podemos formular una acepción distinta acerca del regreso, como algo que implica no solamente regresar y saber que se regresa, sino que también involucra tener consciencia plena sobre eso a lo que se ha regresado, el "ser pasado".

1 Cabe aclarar que el fragmento de la nota autoral que se cita corresponde solamente a la edición referenciada de 2015, publicada por Editorial 3600. La perteneciente a la edición de 1992, publicada por Ediciones Gráficas "E. G", es totalmente distinta; en ella no se nos explica nada acerca de la temática del libro, pero sí se nos señala, en cambio, el carácter de la poesía que contiene, que bien es confirmada por la última edición: "Poesía testimonial, en gran medida autobiográfica" (Casazola, 1992, p. 5).

2 Algunos de ellos contienen líneas como: "Matilde Casazola no abandona el latente sentimiento pueril…" (Siles, 2019, p. 21), "Matilde Casazola tiene un modo de revelar conscientemente el viaje…" (*Ibidem*). Dado que el objetivo de este texto no es acercarse a una pretensión de fidelidad autoral respecto a la obra misma, no se utilizarán, por tanto, esa clase de afirmaciones, sino auxiliarmente.

3 Por ejemplo: el volver a un lugar de la infancia, del cual no se guarda recuerdo alguno, pero del que se sabe, por medio del testimonio ajeno (familiares, amigos, entre otros), que uno ha estado ahí anteriormente. En ese caso, solamente se tiene la consciencia sobre el acto, pero es vacía, en el sentido de que no se tiene presente ni ligeramente claro el conocimiento sobre el elemento al cual se retorna: el "ser anterior".

Esa característica de la idea del regreso es la que se sigue en el libro, y es sobre ella que Casazola desarrolla su ejercicio poético. En muy buena parte, se regresa con la memoria.

Regresar es recordar, y viceversa. Se trae el pretérito, y para ello es necesario viajar al lugar en el que han quedado impresos los recuerdos. De tal forma, asociamos el proceso a lo que San Agustín entiende por referirse a las cosas pasadas:

> Cierto que, cuando se refieren a cosas pasadas verdaderas, no son las cosas mismas que han pasado las que se sacan de la memoria, sino las palabras engendradas por sus imágenes, que pasando por los sentidos imprimieron en el alma como su huella (1979, p. 483).

De ese modo, el pasado mismo y sus elementos constitutivos son los que vuelven, los que se interiorizan como una dimensión del presente, a la manera de San Agustín: "No hay pues, propiamente hablando, tres tiempos, sino tres dimensiones del presente: *memoria*, *contuitus*, *exspectatio*" (Pegueroles, 1977)[4]. Es desde esa posición que Casazola poetiza eso que ya le ha pasado e, inclusive (se explicará más adelante), es sobre ese trajín que se debe recorrer para hacer posible ese proceso: recorrer la distancia del tiempo.

Un ejemplo claro de ese tratamiento que sigue Casazola en su libro es el siguiente fragmento del poema número 32: "Otra vez son las dos de la mañana / y el cuarto lleno de humo / y otra vez es final de domingo / cadáver de domingo / ¡Madre! ¿tus flores dónde están? / no las encuentro. / Eso no es otra vez. /…" (Casazola, 2015, p. 379). Podemos notar cómo esa noción de transponer el recuerdo pasado en las dimensiones del presente es explícita en echar de menos la falta de las flores de la madre. Hay una efectiva consciencia de lo que era y ahora "no es otra vez", por parte del narrador. Esa misma consciencia está esparcida en todo el libro y es el elemento clave de su desarrollo poético.

Lo que implica regresar

Esa característica de la idea del regreso es la que se sigue en el libro, y es sobre ella que Casazola desarrolla su ejercicio poético. En muy buena parte, se regresa con la memoria. Por ende, los poemas que expresan tal idea no concentran tanto su foco principal en los elementos físicos del retorno (lugares u objetos), sino en el estado de quien retorna a ese preciso momento del pasado. El poema número 39 es ilustrativo al respecto, ya que presenta un diálogo interno entre dos personas que son la misma, pero separadas por diez años de distancia. Lo más probable es que esas dos voces pertenezcan a la propia Matilde. Esto considerando que fueron diez años[5], más o menos, los que enamoró con el titiritero argentino Alexis Antíguez Arístides, pareja con quien se marchó de Bolivia[6]. Como se ha explicado en la introducción, el libro de poemas pertenece a la época inmediatamente posterior de ese retorno; por tanto, la hipótesis adquiere una mayor solidez.

Ese poema empieza por versificar sobre esa distancia que existe entre ambas: "Sí, me separan de ti / diez largos años tendidos / sobre las arenas, como / diez cadáveres de niños" (*Ibidem*, p. 387). Cada año que ha pasado es un cadáver de niño porque a los 20 años se es todavía casi un infante. El poema número 12 nos dice: "Eso era cuando tú y yo teníamos veinte años, / éramos casi niños" (*Ibidem*, p. 351). Esa simple referencia expresa, por tanto, un conocimiento vigente de esa Matilde anterior, que a interpretación de los propios poemas es alguien casi niña, ni tan adolescente ni tan infante. Asimismo, se puede interpretar que el pasar de ese tiempo

4 Las traducciones del latín correspondientes a esas tres dimensiones del presente son: memoria, visión y expectación. En una versión bilingüe de *Las confesiones*, de San Agustín, se señalan explícitamente en el siguiente fragmento: "Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación)" (San Agustín, 1979, p. 486).

5 "De los veinte a los treinta, prácticamente toda esa década, yo vivía viajando con este mi compañero Alexis" (Casazola, 2022, p. 56). Este dato puede ser corroborado considerando un margen de error de un año con un artículo sobre la cantautora, publicado por *La Razón*: "Matilde tiene 19 años y Alexis, 36… La "Pocha" –como le dicen aún en casa– va a ser durante nueve años "Pochita" Antíguez" (Bajo, 2021).

6 "…en 1967, Matilde se iba de Bolivia con su gran amor: Alexis Antíguez Arístides" (*Ibidem*).

se traduce en la inexistencia, cada vez mayor, de esa niña que alguna vez fue; por eso se presenta la figura del cadáver.

El poema no se reduce, sin embargo, solo al reconocimiento de un estado pasado que ella ha sido, no se reduce al dato de la edad, sino también a las consecuencias de ese tiempo, de lo que ha incluido: cómo se ven y cómo se valoran esas cosas desde el presente. Esto es claro en un fragmento posterior, en el que se valora lo contenido en esos diez años como una carga no banal, no inútil, que perdura después: "Sí, no inútilmente cargo / estos fulgores sombríos / sobre mi frente. La tuya / se ornamenta de albos lirios" (*Ibidem*, p. 387).

Regresar desde la memoria, entonces, significa valorar las cargas que el tiempo ha puesto sobre nuestras espaldas después de reconocerlas. Solo se develan aquellas cuando se recuerda, cuando existe la disposición para ver sus orígenes en el pasado. Recordar tiene un precio; ver lo que el tiempo transcurrido contiene se paga con una especie de agonía propia del lugar. Casazola lo expresa en la estrofa siguiente: "Sí, no en vano cada noche / a tientas me arreglo un sitio / en el solar de mi alma: / derrumbado y carcomido" (*Ibidem*).



Matilde Casazola, una presentación en Peña Naira, La Paz (1975).

El sitio al que se regresa con la memoria para ver cada noche está derrumbado porque el lugar al que se retorna ya no es justamente el mismo que era antes. De manera más clara: toda cosa, estado o lugar al que se regresa no es jamás el que fue en su primera oportunidad de reconocimiento consciente. Por tal motivo, lo que se encuentra al volver, fuera de ser nuevo, son las ruinas de ese algo anterior, propio del pasado. Debido a ello, Casazola usa el adjetivo 'derrumbado'. Así se encuentra el recuerdo y esa es la sensación que se tiene al regresar. Existe una cierta valentía necesaria de la que uno debe armarse para regresar, para recordar, pues no se vuelve jamás al lugar que alguna vez fue, sino solamente nos es posible acercarnos a sus ruinas. Planteándolo en términos agustinianos: el pasado, por ya no existir, es imposible de alcanzar; y solo nos queda hacerlo presente por medio de la memoria (dimensión del presente), porque solo el presente existe en cuanto somos. Pero como el recuerdo no es el pasado en sí, puede ser difuso, incompleto y a veces imaginado. Aun así, no es en vano que se regresa.

Esos efectos secundarios del regreso pueden crear la sensación de una distancia interminable entre el "ser presente" y el "ser pasado", o de hecho crearla. Las dos estrofas finales del poema dicen: "Pero qué extraño, hay un modo / de unir tu mundo y el mío / repentinamente, y es / como un puente de sonidos: / Tú y la guitarra, tu voz / y mi voz, y un canto mismo… / se borra el tiempo, y las dos cruzamos sobre el abismo" (Casazola, 2015, p. 388). Se plantea como algo posible el recorrer esa distancia de tiempo y unir esos dos seres. Para Casazola ese puente es de sonidos, es la propia música. Si trasladáramos esa propuesta a una esfera más general, sería el propio arte. Quizás también podrían ser puentes de otra índole, que no son objeto del presente trabajo.

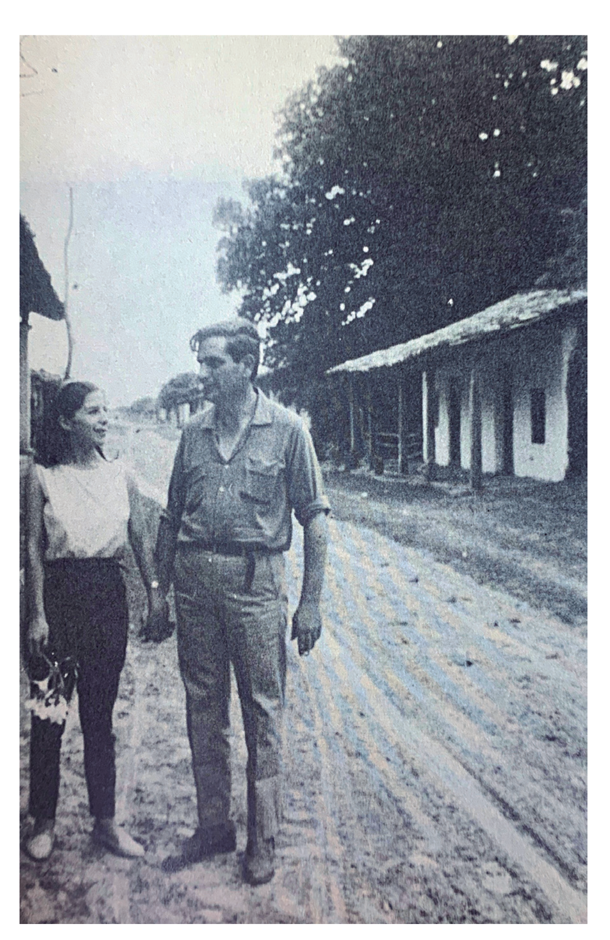
La unión no implica la desaparición de alguno de los dos seres o de ambos. No es llegar al otro pasado. No interesa acercarse, sino dialogar en un mismo canto. Podemos interpretar ello como la virtud de conciliar un mismo tiempo, a un tono igual. Es la efectiva comunicación entre el "ser presente" y el "ser anterior". Y es perfecta, en cuanto se hace música. El poema número 20, Cobrizo embrujador de los charangos, dedicado a Mauro Núñez[7], en el que Casazola lo recuerda[8], la perfección de esa unión se explicita, otra vez, como algo que vence el tiempo, el estar "más aquí de los relojes":

> …tus manos trabajadas en piedra y sueño, / … / en tu escondido pueblo[9] / pero ahora formas parte tú, / de esa caravana / que ronda y ronda nuestras paredes / concedidas / por un tiempo mortal / estás más aquí de los relojes / … / cobrizo embrujador de los charangos (*Ibidem*, p. 364).

El regreso desde la muerte: recuerdo y olvido

En tres poemas específicos del libro ocurre una variación interesante acerca del regreso. Y es que se sitúa al narrador desde una posición *post mortem*. El declamador de los poemas está muerto. Su vuelta al mundo de los vivos no es física, pero tampoco espectral; no retorna como fantasma, sino que regresa solo por medio de sus recuerdos. Lo que Casazola poetiza es la memoria de los muertos.

Los primeros dos versos de la antepenúltima estrofa del poema número 27, Cuento de mi muerte, se refieren a las sensaciones recordadas por un fenecido antes de su propio entierro: "Sonaban en mis oídos / las palabras del adiós; /…" (*Ibidem*, p. 373). Luego, dos versos adelante, escucha su propio ataúd: "Entonces, la negra caja / me dijo con gravedad: / –Envuélvete en mi mortaja, / que es la postrera verdad" (*Ibidem*). Y finalmente las últimas sensaciones antes del descenso consumado: "Un silencio desmedido / a sus palabras siguió / y en la fosa del olvido / nos hundimos él y yo" (*Ibidem*). Es peculiar esta manera en la que la figura del fallecido tiene memoria consciente de sus últimos sucesos antes de quedar en un estado de inmutabilidad bajo la tierra, que en el poema se traduce como el inicio del olvido. No le alcanza para recordar nada más posteriormente a ello. Como si solo fuera posible regresar hasta el instante en el que el olvido se hace un hecho seguro para el futuro. La primera estrofa dice: "–¿Qué aprendiste en esta vida?– / me



Matilde Casazola y Alexis Antíguez en un viaje a Cotoca, Santa Cruz (1966).

7 "Mauro Núñez Cáceres nació en Villa Serrano, Chuquisaca, en 1902. Fue un artista nato y brillante ejecutante del charango, además de un infatigable estudioso de este instrumento, pues logró la catalogación de la Familia de los Charangos. De Serrano emigró a La Paz, Lima y Buenos Aires y vivió por largos años fuera del país. Obras suyas están repartidas por diferentes museos del mundo. Formó una gran pléyade de charanguistas. Su memoria se la plasmó en sellos postales y sus obras musicales fueron grabadas por artistas nacionales y extranjeros" (Redacción central de *Opinión*, 2009). Casazola conoció personalmente a este insigne personaje.

8 Teniendo en cuenta los años en los que se escribió el libro (1973-1975), es muy probable que para cuando se escribiera este poema en específico, Mauro Núñez ya hubiera fallecido. "El maestro chuquisaqueño falleció el 11 de octubre de 1973" (Redacción central de *Correo del Sur*, 2021). Quizá, incluso, la escritura del poema tenga su motivación en ese hecho.

9 Haciendo referencia a Villa Serrano.

preguntó el ataúd. / Yo, removiendo mi herida / le dije: –La ingratitud.–" (*Ibidem*). Podemos ver el juego metafórico que se hace en ese sentido con la proposición real y bastante obvia: efectivamente uno recuerda todo lo que no ha olvidado. En el poema esto es: el muerto recuerda su vida hasta donde le han demostrado la ingratitud mayor; es decir, hasta donde se le olvida. Es posible afirmar, entonces: la memoria del difunto solo ejerce en la medida en la que él es objeto de otras memorias, a saber, la de los vivos: su familia, sus amigos, sus conocidos y todos los demás seres que se quedan todavía en la vida. El muerto recién empieza a morir cuando se le está olvidando, y muere en verdad cuando se le olvida.

Todos olvidamos. Pero, ¿por qué? Casazola ofrece una respuesta en su poema número 36: "Pensamos angustiados en la sombra/ de una fiera que ni siquiera vemos/ y dejamos pasar la luz a nuestro lado" (Casazola, 2015, p. 383). No es que olvidemos, sino que muchas veces ni siquiera se rinde consciencia de lo que pasa sobre uno y nuestra periferia. Muchas de esas cosas tienen un efecto verdaderamente importante y determinante en el rumbo de la existencia; integran momentos notables. Esa fiera invisible es la parca y bajo su sombra se piensa en angustia. Los primeros tres versos de la estrofa última de ese poema son: "Y como ciega, corro hacia el obscuro / túnel de lo que vendrá / marcada por sucesos notables y olvidados" (*Ibidem*, p. 384). El final del túnel obscuro no es otro que el lugar donde la muerte aguarda inesquivable. El destino es ese único. Del túnel a uno están las cosas que vendrán, lo que falta por suceder; aquello que, de seguro, contiene sucesos notables que son olvidados desde ya, porque uno va corriendo como ciego, sin verlos.

Ahora bien, formulemos dos preguntas consecuentes: ¿y por qué no atendemos los sucesos notables?, ¿qué nos distrae? La respuesta que ofrece el poema número 36 es, probablemente, una de las que contienen las construcciones metafóricas más hermosas en todo el libro. Sus tres estrofas dicen:

> La vida es como un hilo largo; / es como un hilo largo y extendido. / Si fuera esférica la vida / diminuta y esférica, / la meteríamos tranquilamente en el bolsillo / y caminaríamos silbando. / Pero nuestra mano roza el hilo / y se intriga y va tanteando su interminable longitud / y en el aire final nos damos cuenta / de que hace tiempo el hilo había concluido (*Ibidem*, p. 383).

Se nos pasa la vida porque la consciencia se nos desplaza fuera de ella; se concentra más bien en tratar de medir lo que queda para la muerte, en preguntarse constantemente por eso, adivinando, casi, lo que falta. Siguiendo el mismo poema, y si no midiéramos y aceptáramos que medir la vida está fuera de nuestras facultades, recién podríamos caminar, ya no correr, silbando largo, en tranquilidad, sin prisa. Esa lógica nos dice, en resumidas palabras: pensar en el tiempo que falta para la muerte solo la hace más próxima, porque el pensamiento toma el tiempo de la vida, que pudiera, en vez, estar viviéndose; no hacerlo, resignarse a la incertidumbre y disfrutar de ese mismo tiempo la vida, hace del vivir pasarse melodioso a silbidos, disfrutable, jubiloso y, sobre todo, memorable: con todo lo notable y demás, al alcance del bolsillo.

En el poema número 61, los muertos miran la vida, lo que había en la suya; regresan a dar un vistazo sin dejar su condición. "Los muertos, / … / se incorporan trabajosamente / para mirar / ese paisaje turbador / con el que sueña su letargo. / Desde su negra casa / ellos contemplan las calles, los letreros luminosos /…" (*Ibidem*, p. 420). Los muertos del poema miran las cosas de la vida, los paisajes, las calles, los letreros. También huelen, ansían y hasta lloran: "y lágrimas resbalan / de sus cuencas / vacías" (*Ibidem*, p. 421). En eso, recuerdan su vida y dejan de solamente mirarla como si fuera un paisaje impropio[10]: "Y recuerdan, de golpe / un lugar / un pariente olvidado /…" (*Ibidem*). Las cosas de la tierra, sobre las que colocaron su existencia; los muertos que alguna vez estuvieron vivos. Esa sensación de estar vivo viene acompaña-

10 Para entender mejor esta idea del paisaje impropio es bueno un ejemplo actual. Imagínese estar sentado frente a la computadora viendo lugares del mundo, escogidos al azar por el propio ordenador, y que de pronto le salga la imagen de su propia casa; no solo eso, sino de su interior, de su cuarto, de sus cosas, hasta de sus habitantes, familiares suyos. La sensación correspondiente a las primeras imágenes es la de un paisaje impropio y la respectiva a las segundas es consustancial a la de un paisaje propio, reconocible, semejante a algún archivo de la memoria.

da de los elementos que han conformado su vida; por eso los parientes en el verso.

Al contrario del poema anterior, en el número 36, el muerto no se ha muerto todavía, porque la amnesia de los suyos todavía no ha llegado y a él no se le ha olvidado. Fíjese la prueba de ello: "ese niño, vestido / todo de traje rojo / con el rostro encendido / y a quien muestran a veces / una foto / en rincón penumbroso de la sala, / diciéndole: –Aquél era tu abuelo–" (Casazola, 2015, pp. 421-422). Del muerto todavía se acuerda quien muestra su foto, y también su nieto, aunque no lo haya conocido; no interesa. Finalmente, el fallecido debe irse, no es su lugar, se hace ruina, ceniza, porque, a la postre, si existe es solo por los recuerdos de los vivos.

En el apartado anterior hemos señalado que los recuerdos son muchas veces restos, lo incompleto, lo que queda de lo que alguna vez fue pleno. Sin embargo, se van, regresan de su regreso, dejando ser la vida como la han dejado; es solo un vistazo, a su tierra, de la que sigue brotando vida. Y el poema termina justo con eso: "Luego se vuelven lentamente / con trabajo / se derrumban / en su ceniza que eternamente cae / desprendida del mundo: globo rojo / que a espaldas suyas bombea caudaloso latido" (*Ibidem*, p. 422).

¿Qué cosas son las estatuas?

Hemos dicho que regresar implica resquebrajarse, justamente porque aquello a lo que se vuelve no es igual a lo recordado; de ello quedan solo sus ruinas. El derrumbamiento está en dos partes distintas de la interioridad del sujeto: en la memoria y en la sensibilidad que se tiene por ella. En el poema principal del libro, el número 51, titulado Tierra de estatuas desteñidas, se nos habla de que hay una vida de doradas mejillas y que está ahí fuera, a invitación de la ventana: "Mi ventana está abierta. / La ventana / me invita / a ir, del brazo del viento, por la calle/ encuentro de esa vida de doradas mejillas" (*Ibidem*, p. 401). Asumir esa vida tiene solamente una condición necesaria: olvidar. Eso significa la disposición a la desnudez, como también el quemar papeles testigos y tirar negros pañuelos. Interpretamos eso de los siguientes fragmentos:

> Para asumir la vida / es necesario, dicen / quemar papeles donde obscuras líneas / atestiguan / el tránsito anterior, / tirar negros pañuelos / donde se guardan negros aconteceres / … / hay que salir, casi desnudos, / desafiantes / con solo nuestras manos por bandera / con solo el brillo de puñales / de los ojos, / dicen" (*Ibidem*, pp. 400-401).

Matilde se quiere a ella misma de hace diez años porque le hace ser lo que es ahora. Y, si bien señalamos que el olvido termina por matar al muerto, no mata del todo el destino del vivo.

El tipo concreto de vida al que se refiere Casazola es el que corresponde al de una viajera, el que llevaba con Alexis y que ya para la escritura de estos poemas había dejado recientemente: "dicen que la vida / tiene piernas ágiles, robustas / con las que vence escollos" (*Ibidem*, p. 400). Llama la atención el uso repetitivo de la palabra 'dicen' a lo largo del texto, que siempre está acompañando cada vez que se hace referencia a esa vida de doradas mejillas, como manifestando duda o incertidumbre sobre si todo lo que dicen acerca de ella es verdad. El poema continúa más adelante: "Pero entonces, bruscamente, / una caravana de fantásticos seres / todos ellos / ahijados de la noche, / complicados / de recuerdos y presagios, / se arremolinan frente a mí, y ensayan / increíbles ademanes / por no dejarme ir" (*Ibidem*, p. 401). No es permisible tomar el camino de esa vida porque se tiene la consciencia de que a uno le precede un pasado imposible de quemar y le sigue un futuro incierto que le impide desnudarse. Solo es posible descubrirse si se tiene la confianza y lo seguro al frente.

Los recuerdos y los presagios no son cosas que se desprendan fácilmente. Pero, ¿en verdad valdría la pena intentarlo por aquella vida de la cual dicen tantas cosas? Sobre esto Casazola dice lo ulterior: "Son mi familia / y desde luego, pienso / ¿qué haría sin su rostro? / Su miserable pan, al menos / jamás me faltará" (*Ibidem*). Este fragmento muestra la compasión de uno por sus propios yos que lo componen. En términos agustinos: el ser del presente (*contuitus*) no solo quiere, sino que es condicionado por sus otros dos laterales (*memoria* y *exspectatio*). Matilde se quiere a ella misma de hace diez años porque le hace ser lo que es ahora. Y, si bien señalamos que el olvido termina por matar al muerto, no mata del todo el destino del vivo.

Ahora bien, olvidar es matar la consciencia del recuerdo, pero este no se esfuma en cuanto es un archivo esencial del ser que lo contiene. Lo que le pasa a uno ejerce sus efectos, acuérdese, o no, el sujeto de ello. Es en este punto de la reflexión cuando se nos hace posible entender la metáfora de la estatua, desde los cinco versos finales del poema: "Es muy tarde / para buscar tus mieles. / Toda mi alma está habitada ya / por lánguidas estatuas / desteñidas" (Casazola, 2015, p. 402). Un recuerdo queda, es permanente. Y aunque sea difuso, en gran parte ruinas, o incluso parte de algo imaginado, perdura. Las estatuas pueden ser de piedra, de mármol, de yeso y demás materiales que son símbolo de permanencia, de eternidad. Las estatuas no se mueven. Casazola dice sobre ellas, en concreto sobre el monolito, en una de sus más conocidas canciones, La sonrisa de piedra:

> …él sabe de las verdades, pero no de los caminos / … / de las verdades eternas que rigen nuestro destino / … / pero, ¿qué sabe de ausencias?, ¿qué sabe de desengaños?, / ¿qué puede saber de olvido? / como nunca se ha movido el monolito de piedra… (Casazola, 2016, 1m53s).

Los recuerdos son estatuas; no cambian, pese a saber que no eran así en verdad las cosas. Entonces pierden su color, cuando uno regresa al lugar de ese recuerdo; se destiñen en la mente, justamente porque uno ve las ruinas, la mentira o, para ser más precisos: la incompleta verdad que habitaba en la memoria. En resumen: la tierra a la que se regresa es la tierra del recuerdo, y en ella solo habitan estatuas desteñidas, porque nada queda como se recordaba. Todo ahí fuera está condenado a la mutabilidad, mientras que dentro, no siempre; los recuerdos son un ejemplo.

Regresar duele, decepciona y frustra. Sin embargo, de nuevo, no es en vano que se regresa. Finalmente, Casazola nos muestra la belleza que también reside en este acto de la memoria que conlleva al sufrimiento. El último poema del libro, el número 71, exhibe las siguientes palabras suficientes:

> Y todo vuelve a empezar / como un brote nuevo, y todo / se ilumina. / … / Y entonces se vuelve a creer / en Dios, con qué certidumbre / y es verdad / que la dulzura atraviesa / caminos de sangre / para resolverse en gota / traslúcida, y es verdad / que entonces, el amor colma / nuestro vaso, y damos gracias, / como insólitos mendigos / bendiciendo al sol que entibia / sus tristes huesos (Casazola, 2015, pp. 436-437).

Comparemos a los insólitos mendigos de los que nos habla Matilde al final de ese poema con dos personajes del cortometraje italiano *Che cosa sono le nuvole?*[11]. Después de que Othello intenta ahorcar a Desdemona, por las malas influencias de Yago, ambos títeres quedan tirados en la basura. El camión los carga. Ellos nunca habían salido al exterior. No conocen el cielo, ni el sol. Terminan en un botadero. "Y eso… ¿qué es?" (De Laurentiis, 1968), pregunta Othello a Yago. "Aquellas… son las nubes" (*Ibidem*), responde él. Y luego suelta una frase que encuadra en el mismo sentido que Casazola ofrece en su poema. Con vista al cielo, en medio de la basura, de los restos inservibles de la gente, seguramente rodeado de fétidos olores, el embustero confidente Yago dice: "Ah dolorosa… maravillosa belleza de lo creado" (*Ibidem*). Es esta la belleza del 'a pesar de', la que cautiva en medio de lo adverso. Son los que recuerdan unos mendigos extraños porque bendicen su memoria, pese a que ella es ingrata con ellos. La memoria no da todo lo que tiene, sino solo unos cuantos pesos, un poco de sol, nada que caliente en verdad. Pero, aun así, nos cautiva, y la bendecimos, porque en ella reside una inmensa belleza. No es en vano que se regresa, que se recuerda. Regresar es amar lo bello del recuerdo y lo hermoso de su dolor.

Reflexiones finales

Ya, en cierta forma, cada uno de los apartados de este escrito ofrece enunciados finales sobre los cuales podemos decir algo más. Primero: que regresar es recordar, y que ese lugar al que se vuelve nos trae a la memoria un ser que no siendo impropio nos es ajeno; así se lo siente. Lo que se tiene es la imposibilidad entera de un regreso absoluto, en términos estrictamente ontológicos. En ese sentido, el regreso no es más que una ilusión. Jamás un

11 Dirigido por el director de cine, poeta, filósofo y escritor Pier Paolo Pasolini, estrenado en 1968 como parte del film colectivo *Capriccio all'italiana*.

lugar es el mismo, ni uno tampoco. Y pese a esa comunicación posible de la que Casazola nos habla en forma de un mismo canto, el llegar sigue siendo lejano. Porque el unir esos ambos mundos solo es referido en cuanto a una especie de conciliación comunicativa; el pasado y el presente que acuerdan en un estado de paz por el bien del mismo ser que los incluye abarcativamente.

Segundo: que se muere verdaderamente cuando llega el olvido. De esto podemos decir que regresar no es solamente una opción proveniente de algún deseo o querencia, sino que regresar es necesario para la vida, para vivir. En un sentido auténtico, a entender de las formulaciones poéticas. Y ese sentido implica, por deducción, el compartir. Solo la vida compartida, para y con los demás, de modo que se deja una huella trascendente aun después de la muerte, es la auténtica. De la misma manera, morir es una especie de bendición, si es que se ha cumplido con estas cosas en la vida. El poema número 22 es ilustrativo en tal sentido: "Bendito será morir / entre objetos familiares / … / qué bueno será / llevar consigo / la manta de los objetos / familiares / para abrigarse mejor / al atravesar el frío / hueco que da / justo al ojo / del misterio" (Casazola, 2015, pp. 365-366).

Tercero: que los recuerdos no cambian pese a su valor de verdad y esa inmutabilidad es no solo molesta, sino también dolorosa. Concatenando con lo anterior, ese camino de la vida auténtica y de la muerte bendita no es fácil de tomar, de seguir su rumbo, porque justamente implica negativas que, si bien no han sido exploradas en este artículo, porque no era ese su interés, no hemos de subestimar su gravedad. El camino a la autenticidad está lleno de rosas, pero también de sus espinos. Y no solo eso. Casazola es su propio ejemplo, porque demuestra su amor a ese rumbo empedrado desde la belleza de sus poemas.

Bibliografía

Bajo, R. (6 de diciembre de 2021). Matilde, te llamabas magnolia. *La Razón*. https://www.la-razon.com/escape/2021/12/06/matilde-te-llamabas-magnolia/

Casazola, M. (1992). *Tierra de estatuas desteñidas*. Ediciones Gráficas "E. G.".

Casazola, M. (2015). *Obra poética. Vol. I. Serie autobiográfica.* Editorial 3600.

Casazola, M. (2016). Sonrisa de piedra [Canción]. En *Una Revelación! (Bolivia y su folklore)*. Heriba.

Casazola, M. (24 de mayo de 2022). En *BIOS: Matilde Casazola - Anochecer (Capítulo I)* [Archivo de video]. YouTube. *Correo del Sur*. https://www.youtube.com/watch?v=mBash97KmRw

De Laurentiis, A. (Productor). 1968. *Capriccio all'italiana* [Cinta cinematográfica]. Dino de Laurentiis Cinematographica.

Pegueroles, J. (1977). El tiempo y la eternidad, en el pensamiento de San Agustín. *Estudio agustiniano*, (12), 437-453.

Redacción central de *Opinión*. (18 de marzo de 2009). Grandes charanguistas. *Opinión*. https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/grandes-charanguistas/20090318192646336569.html

Redacción central de *Correo del Sur*. (13 de octubre de 2021). Recuerdan muerte del maestro Mauro Núñez. *Correo del Sur*. https://correodelsur.com/local/20211013_recuerdan-muerte-del-maestro-mauro-nunez.html

San Agustín. 1979. *Obras de San Agustín*. *Las Confesiones*. La Editorial Católica.

Siles, A. (2019). El errar en la poética de "El viaje" (La carne de los sueños) de Matilde Casazola. En I. Gutiérrez (Coord.), *Bocetos de experiencia: reflexiones sobre poesía boliviana contemporánea.* Editorial 3600.

Recepción: 17 de junio de 2022
Aprobación: 15 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

PIEDRA DE AGUA | AÑO 10 | N° 28 | MAYO - AGOSTO | PP. 121-123 | 2022 | ISSN 2789-004X

Nüshu. Palabras entre mujeres

Edgardo Civallero*

Nüshu. Words between women

Resumen. La escritura nüshu fue un sistema silábico empleado tradicionalmente en un condado de la provincia de Húnán, al sur de China. Condenado y perseguido hasta su desaparición a mediados del siglo pasado, se trataba de un código empleado estrictamente entre mujeres, lo cual le dio un significado y un valor sumamente especial. En la actualidad se busca su rescate, aunque buena parte de los valores asociados a la práctica de esta escritura difícilmente puedan recuperarse.

Descriptores: <China> <Húnán> <Nüshu> <Escrituras> <Mujeres>

Abstract. The Nüshu writing was a traditional syllabic system used in Húnán, a province in southern China. Nüshu writing was condemned and persecuted until its disappearance by the middle of the last century. It was a code used strictly among women, who gave it a very special meaning and value. Currently, its rescue is sought, although most of the values associated with this writing practice can hardly be recovered.

Keywords: <China> <Húnán> <Nüshu> <Writing systems> <Women>

* Investigador independiente. edgardocivallero@gmail.com

Escrita en papel. Pintada en abanicos. Bordada en fajas o pañuelos. La nüshu fue una escritura que tuvo distintos soportes, pero un único fin: crear y mantener un vínculo fuerte entre mujeres.

Era un sistema silábico, basado en los caracteres chinos tradicionales, de uso exclusivamente femenino –de ahí su nombre, "escritura de mujeres"–, cuyo empleo se limitaba, geográficamente, al condado de Jiāngyǒng, en la provincia de Húnán, al sur de China. Graficaba una lengua conocida como xiāngnán tǔhuà o simplemente tǔhuà, hablada sobre todo por las comunidades del río Xiāo, al norte del condado de Jiāngyǒng. Una lengua aún por clasificar y que sigue desconcertando a los estudiosos (pues comparte un puñado de rasgos con varios idiomas de la región, pero, aun así, posee características únicas), el tǔhuà resultaba muy poco inteligible para hablantes de otras lenguas de Húnán.

A diferencia del chino escrito estándar, que es un sistema logográfico –cada caracter representa una palabra o parte de una palabra–, la nüshu era una escritura silábica: cada signo representaba una sílaba. Se cree que existía un repertorio básico de 600-700 símbolos, que cubrían la mitad del número de sílabas posibles en tǔhuà; las distinciones tonales, tan características de las lenguas chinas, eran totalmente ignoradas en esta escritura, lo cual ahorraba grafos. Sin embargo, se han identificado alrededor de 13.000 caracteres, incluyendo variantes y alógrafos.

Cada signo nüshu se basaba en un carácter de la kǎishū, la "escritura regular": el estilo de escritura china más difundido. Las mujeres de Jiāngyǒng modificaron la forma cuadrada que define cada logograma de esta última para convertirla en un rombo. De esa manera crearon signos inclinados similares a una moderna letra cursiva, a los que además simplificaron drásticamente, eliminando muchos trazos y combinando otros en uno solo. Se piensa que muchas de esas alteraciones y simplificaciones responderían a la necesidad de reproducir la escritura en bordados y tejidos de una forma más sencilla y eficaz. El resultado final puede vincularse, hasta cierto punto, a los logogramas kǎishū de partida, aunque en ocasiones es prácticamente imposible.

La mayoría de los textos conservados en nüshu son sānzhāoshū ("misivas del tercer día").

Al igual que el resto de las grafías chinas, la nüshu se escribía de arriba abajo y de izquierda a derecha. Sin embargo, las escritoras de nüshu apreciaban muchísimo los caracteres trazados empleando líneas muy delgadas, casi del grosor de hilos: para ellas, aquello era señal de una verdadera destreza en el arte de escribir.

Fueron numerosos los poemas de versos heptasílabos que se escribieron empleando la nüshu. Originalmente eran declamados o cantados en jardines y patios de pueblos y aldeas, como una forma de entretenimiento femenino, en un área donde interactuaban dos pueblos de culturas diferentes: los Han (etnia dominante en China) y los Yao.

La mayoría de los textos conservados en nüshu son sānzhāoshū ("misivas del tercer día"): cuadernillos forrados en tela, escritos por mujeres hermanadas por vínculos lǎotóng o por madres, que eran entregadas a su contraparte ("hermanas" o hijas) al tercer día de su matrimonio. En tales misivas se anotaban poesías y canciones en las que se expresaban la esperanza de que la destinataria fuera feliz y la tristeza al verla partir. Algunas investigadoras, empero, opinan que esas cartas no eran más que condolencias más o menos veladas.

Otros trabajos en nüshu incluyeron cartas, felicitaciones de cumpleaños e historias de vida. Además de ser dibujados sobre tiras de papel, sus caracteres también fueron tejidos en cintos y bandas, o bordados en piezas de ropa o en elementos de la vida cotidiana. Las historias, que tenían un toque de amargura, cubrían numerosos aspectos de la vida de sus autoras, tales como sus creencias religiosas, sus costumbres tradicionales, su entorno familiar… Recogían los pensamientos y los sentimientos (y las lágrimas, y los muchísimos sufrimientos y soledades) de un grupo social prácticamente invisible, tanto para sus contemporáneos como para la historia posterior (incluyendo la de la literatura).

Ser el medio de cohesión y de apoyo de estos colectivos femeninos garantizó la difusión y la supervivencia de la escritura nüshu. De hecho, los

estilizados signos sustentaron relaciones como las de lǎotóng: un hermanamiento tradicional de Húnán, que unía a dos mujeres para siempre.

Si bien las mujeres de toda China suelen tratarse entre sí de "hermanas", la relación de lǎotóng iba mucho más allá: era un vínculo eterno. Cada mujer solo podía tener una única lǎotóng, y el enlace –a veces formalizado mediante un contrato sellado– solo se disolvía con la muerte de una de ellas. Generalmente usaban la escritura nüshu para comunicarse entre ellas y compartir sus secretos (p. ej. mediante el envío de mensajes a través de abanicos). Estos lazos creaban una red de apoyo y una conciencia de colectivo, así como numerosísimos espacios de confidencia, de ayuda y de consejo, en tiempos en los que, por lo general, las mujeres no eran más que una propiedad o un accesorio.

Poco se conoce de los inicios de esta forma de escritura: algunos lingüistas indican que habría nacido probablemente después del 900, y con mayor seguridad, después del año 1600. Los hombres jamás se ocuparon de ella, al considerarla "cosa de mujeres" y, por ende, algo inferior, que no merecía su atención. Durante la invasión japonesa el uso de la nüshu fue prohibido (los japoneses temían que fuera utilizada para transmitir mensajes), y la Revolución Cultural china prolongó esa prohibición… al sospechar que se trataba de un código de espionaje internacional.

Con el paso del tiempo, la cadena de transmisión terminó por romperse. Yáng Huànyí, la última persona que dominaba el sistema –es decir, que podía leerlo y escribirlo nativamente– murió el 20 de septiembre de 2004, a los 98 años, en Jiāngyǒng. Sus escritos (una autobiografía, lamentos, canciones sobre la amistad, canciones de boda, canciones populares, leyendas, traducciones, cartas, etc.) fueron publicados por el profesor Zhào Lìmíng, de la Universidad de Qīnghuá. Hoy por hoy, solo los investigadores que aprendieron la lengua tǔhuà y la escritura nüshu con las últimas practicantes saben usar esta última.

Para el resto del mundo, ha desaparecido.

Curiosamente, tras la emisión de un documental de la directora sino-canadiense Yang Yueqing (*Nü Shu: A Hidden Language of Women in China*) en 1999 y la publicación de *Snow Flower and the Secret Fan* de Lisa See (2005, llevada a la gran pantalla en 2011), el gobierno chino intentó tomar cartas en el asunto, creando conciencia sobre el tema –y tratando, al mismo tiempo, de generar una oportunidad de negocio turístico–. Al parecer, ya hay varias jóvenes aprendiendo nüshu. Sin embargo, es difícil saber si la escritura les servirá, como sirvió antaño, para establecer relaciones de lǎotóng, para confesarse sus problemas, para darse apoyo, para lamentarse, y para confiarse sus desengaños y tristezas.

Estos lazos creaban una red de apoyo y una conciencia de colectivo, así como numerosísimos espacios de confidencia, de ayuda y de consejo

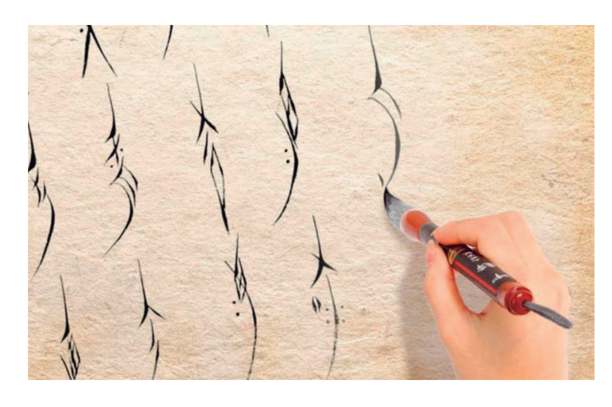
El tiempo lo dirá.

Bibliografía

Endo, O. y Abe, H. (2019). *Inscribing intimacy: the fading writing tradition of nüshu*. CreateSpace.

Idema, W. L. (2009). *Heroines of Jiangyong. Chinese narratives ballads in women's script*. University of Washington Press.

Xiaorong, C. (2018). Nüshu: from tears to sunshine. *The UNESCO Courier*, 1. https://en.unesco.org/courier/2018-1/nushu-tears-sunshine



Fuente: https://pbs.twimg.com/media/EjqJgghWoAMNpl2.jpg

Recepción: 11 de agosto de 2022
Aprobación: 21 de agosto de 2022
Publicación: 31 de agosto de 2022

Piedra de agua / ***YAKU RUMI / UMA QALA / ITA-I*** (2022)

Desde la gestión 2013, la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia difunde la revista cultural e institucional *Piedra de agua / Yaku Rumi / Uma Qala / Ita-I*, publicación dedicada a temas culturales y artísticos, surgiendo como un aporte a la investigación, el arte y la cultura popular de nuestro país. La revista impulsa la reflexión, el análisis crítico y la investigación enfocados en el resguardo del patrimonio material e inmaterial y las expresiones artísticas y culturales del Estado Plurinacional, y el trabajo de investigación y cultura realizado por los Centros Culturales y Repositorios Nacionales, bajo tuición de la FC-BCB. Las propuestas seleccionadas responden a su carácter de inéditas y originales aceptando envíos de autores e investigadores nacionales o internacionales. La revista tiene periodicidad cuatrimestral.

En el marco de la misión de la FC-BCB, la revista se propone fortalecer la investigación en tres ámbitos de importancia: la dinámica actual de las culturas desde sus contenidos patrimoniales, los espacios de intercambio igualitario para construir pluralidad/diversidad y la producción cultural desde la memoria.

La revista tiene una primera parte temática (**dossier**): que aborda un tema de alta significancia en el marco de los objetivos de la Revista y de la FC-BCB, desde diferentes perspectivas y por autores especializados, promoviendo la presentación de artículos originales e innovadores resultados de investigación. Una segunda parte comprende **secciones,** que abren un espacio a las diversas disciplinas, áreas de conocimiento y difusión de bibliografía en ciencias sociales, humanas, letras, filosofía, artes visuales y audiovisuales, historiografía, etcétera; sección que pretende constituirse en plataforma de reflexión y debate académico, artístico, híbrido (inter y/o transdiciplinario) en temáticas como gestión cultural, patrimonio cultural, entrevistas, reportaje o reseña de experiencias, sección de estudios culturales, lenguas y literaturas, artes visuales, música, productos y consumos culturales, cine y teatro, dramaturgia, reseñas o crónicas.

1. Propuestas. Se ha definido las siguientes modalidades:

a) Artículos de investigación, deben ser originales, inéditos, fruto de procesos de investigación, con una estructura compuesta por: introducción, análisis, resultados y reflexiones finales.

b) Ensayos, que estén basados en fuentes originales y perspectivas críticas, interpretativas o analíticas.

c) Notas, aglutina una diversidad de textos referidos a disciplinas artísticas y culturales; y,

d) Reseñas, producto de la revisión, sistematización o análisis de investigaciones ya publicadas u libros ya publicados que contengan un sólido sustento analítico y heurístico.

2. Formato de los artículos. Los artículos deben contar con: título, autor (breve referencia institucional, línea académica, artística o de otra índole y una dirección electrónica); con un resumen en 200 palabras como máximo y preferentemente traducidas al inglés, con una mención de 4 a 6 palabras claves. Las imágenes, fotografías, gráficos, tablas u otros materiales deben ser de libre uso y estar acompañadas de sus referencias o pies de foto (enviados con respaldos editables además de contar con la autorización para su publicación). Los artículos tendrán una extensión de entre 6.000 a 40.000 caracteres con espacios, deberán ser presentados en formato Word, en tipografía Times New Roman n°12. Las citas se realizarán considerando las normas APA (American Psychological Association). No se aceptarán propuestas incompletas o adiciones posteriores. Cabe recalcar que la recepción de una propuesta no implica un compromiso para su publicación, pues ésta depende de la determinación de los pares evaluadores.

La revista cultural *Piedra de Agua* aspira a indexarse bajo la plataforma SciELO. Las lectoras y lectores podrán descargar, citar, distribuir, imprimir, buscar o enlazar los textos difundidos. Asimismo, no se cobra tarifa alguna en el proceso de edición, publicación, diagramación, maquetación e impresión.

3. Criterios para la selección de artículos:

a) Los artículos deben ser inéditos y originales, relacionados con la temática del dossier y secciones de la revista. Deben tener manejo conceptual y aportes al debate teórico, ideas y tendencias (actualidad y tradición)**.** Deben demostrar coherencia metodológica, cuidado y uso de fuentes (diverso tipo) y la presentación de los resultados de investigación. Los artículos presentados a congresos internacionales sometidos a evaluación de comités científicos podrán publicarse sin someterse a un nuevo arbitraje. Se permite la reedición de artículos y ensayos previa autorización del Comité Editorial y la aquiescencia del autor. Las opiniones vertidas son responsabilidad de los autores.

b) El veredicto de los pares evaluadores es inapelable y será emitido en las siguientes valoraciones: publicable sin modificaciones; candidato a publicable si realiza ciertas modificaciones, candidato a publicable si realiza revisiones de fondo y no publicable.



Juana Azurduy por Paulino Pinto, 1995 Colección Casa de la Libertad (Sucre, Bolivia).


Córdova